

طبعة الأولى

شائبة الحياة والكتابة

خيرى منصور

الهلال

سلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال



الأصدار الأول يونيو ١٩٥١

رئيس مجلس إدارة

عبد القادر شهاب

رئيس التحرير

مجدى الدقاق

المستشار الفنى

محمد أبوطالب

مدير التحرير

عادل عبد الصمد

سكرتير التحرير

أحمد شامخ

الإدارة

القاهرة ١٦ شارع محمد
عز العرب بك (الميتريان سابقا) ت:
٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) - المكاتب:
ص. ب: ١١ العتبة - القاهرة -
الرقم البريدى ١١٤١١ - تلغرافيا:
المصور - القاهرة ج. م. ع.

تلكس:

Telex 92703 hilal u n

فاكس:

FAX: 3625469

العدد ٦٦٥ - مايو (أيار) ٢٠٠٦ م

ربيع الآخر ١٤٢٧ هـ - يؤونة ١٧٢٢ ق

سوريا ١٢٥ ليرة - لبنان ٥٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠٠ فلس - الكويت ١.٢٥٠ فلسا - السعودية

١٢ ريال - البحرين ١.٢ دينار - قطر ١٢ ريال - الإمارات ١٢ درهما - سلطنة عمان ١.٢ ريال - البريد الإلكتروني:

المغرب ٤٠٠ ريال - المغرب ٤ درهما - فلسطين ٢.٥ دولار - سويسرا ٤ فرنكات

ثَنَائِيَّةٌ
الْحَيَاةِ وَالْكِتَابَةِ
خَيْرِي مَنْصُور

دارالملك

الغلاف للفنان:
محمد أبوطالب

مقدمة

قبل عدة أعوام استوقفتني عبارة من مقال لـ جورج ستينر ، لم تكن المقالة دليلاً لفن القراءة ، ولا أذكر أنها تحمل عنواناً به جاذبية للقراء الباحثين عن التسلية ، كانت تلك العبارة عن استجابة القارئ الحقيقي لأعمال يحترمها ، يقول ستينر : في القراءة الجيدة مخاطر عظيمة ، فهي تضعف من شخصيتنا . ومن إحساسنا الخاص بأنفسنا ، ويتساءل : هل يمكن أن يقرأ المرء (أنا كارنينا) لتولستوى أو (البحث عن الزمن الضائع) لبروست دون أن يدرك ضعفاً جديداً أو انبعاثاً جديداً في لب مشاعره الجنسية مثلاً؟ .

وهل يمكن لأحدنا أن يقرأ (المسخ) لكافكا ثم يستطيع النظر في المرأة دون إجفال؟ يومئذ جلست أفكر بالذي ألحقته بي الكتب ، من روايات وأشعار وفلسفات وتواريخ الخ ، وبدأت شيئاً فشيئاً أعيد اكتشاف ما قاله (ستينر) لكن بطريقة مختلفة ، فالقراءة لم تكن بتلك الخطورة التي تضعف إحساسنا الخاص بأنفسنا لولا أن إحساسنا بأنفسنا قبلها أو بدونها كان مشيداً على وهم ، على كومة من الأوراق اليابسة التي تغطي حفرة عميقة .

بطبيعة الحال ستختلف طرقنا في القراءة ، خصوصا حين نكون كُتَّابا، منا من يبحث عما يسوغه أمام نفسه، ويحيل الكتب إلى مرايا ، ومنا من يبحث عن الإجابات المستحيلة - لكن الممكنة على الدوام - ومنا من يبحث عن أداة يقطع بها الزمن ، ومنا من يبحث عن وقود لآلته الواقفة في الطريق ... ولا ننسى هنا تلك الشريحة المتعاظمة ممن يبحثون عن مواد خام لتصنيع بضاعتهم وتسويقها في الصحف والمجلات التي أصبحت في عصرنا تستعصى على الإحصاء.

لكن الذين يقرأون (المسخ) فيجفلون أمام المرآة... لم يعودوا اليوم بتلك الكثرة ، كما أن هناك من يمرقون كالسهم بين غلافى (زمن) بروس دون أن يحسوا بعجز أو بقوة ، لأنهم محايدون في كل شيء في القراءة والعيش والعمل وكل أنشطة الحياة . ونحن نعيش في زمن يصعب على المرء فيه - حتى إذا رغب - أن يقرأ كتيباً خلال عدة أيام ، لا لضيق الوقت ، بل لضعف في القدرة على التركيز ، والتركيز في القراءة كما في كل شيء آخر يتطلب حاجة إليه أولا، ومن ثم أمانا اجتماعيا ونفسيا يشكو الانسان المعاصر من توافر حدهما الأدنى.

الكتب تمنحنا خبرات صافية ، لم نسهم في معاناتها

فى الواقع ، وتجعل عيوننا أكثر اتساعا وهى تتشرب
عوالم لم يسبق أن عشناها بأنفسنا ، ونحن إذ نتغذى
على عصارات الأرواح والحيوات المعيشة بشجاعة
علينا أن نتمهل قليلاً قبل إبداء الأحكام ، وعلينا أن
نعرف أية (نفس) تلك التى سيقبل إحساسنا بها ؟
الكاتب والقارئ المعاصران لم يعودا يخشيان مرضاً
خبيثاً يصيب (الورق) فيحيل الكتب إلى تراب ، هذه
الخشية التى أعلنها (دوهايمل) مستغرباً كيف لم يشعر
بها هـ. ج. ويلز مثلاً ويعالجها فى كتاباته عن
المستقبل المتخيل .

والفرع الذى يصوره فيلم (٤٥١) فرنهايت يلبي
رغبة دوهايمل ، فهو يصدر عن رؤيا تجعل العالم
مقفر كصحراء من الرماد بدون الكتب ، وذلك بعد أن
تحترق كل مكتبات العالم ، فلا يجد المثقفون أمامهم
إلا الفرار إلى الغابات ، وقد حفظ كل واحد منهم
مضمون كتاب بشكل كامل ، وهناك فى الغابات لا
يفعلون شيئاً سوى ترديد ما حفظوا من الكتب لتلقينه
لأبنائهم وأحفادهم ..

أيا كان مصير الكتب .. الحرق أم (أرضة) الروح
فى زمن الاستهلاك المحض ، وفى مدن تعج بقطع
الغيار الآدمية فإن من البشر من أدرك خطورة التركة

فمنحها أيامه .. ومنهم من ركض برزمة منها إلى
الموقد لتسخين الماء أو الطبخ .. كما حدث في مكتبة
الإسكندرية العملاقة عندما بلغت أرضة الروح عظم
الحضارة !.

إن البقرة لا تقرأ ، لابد أن نيتشه كان يعنى شيئاً
آخر حين قال : القراءة هي فن المضغ الذي لا يجيده
إلا البقر . وإذا أضفنا فن (الاجترار) إلى فن المضغ
فإن الإنسان يصبح مدعوا للبحث عن احتياطاته من
المعرفة والتشبث ببقايا (التركة) حين يحاصره الجوع
إليها من كل صوب .

قد توقعنا القراءة المتواصلة في يأس يشبه يأس
(دانتوس) نصرخ غاضبين : سحقاً لمن سبقونا . فقد
قالوا أقوالنا كلها .

لكننا سرعان ما نستعيد توازننا . ونقول بهدوء :
شكراً لمن سبقونا وأودعوا خلاصات أرواحهم وخبراتهم
في الكتب (فجعلوا إقامتنا في هذا الكوكب محتملة ..
رغم كل الشرور) .

أما أنا ففي الحالتين ، حالة الغضب وحالة التوازن
والهدوء .. أشكر من سبقوني وجعلوني أكثر وعياً
بوجودي وأعانوني على احتمال الوباء بلقاحات
باسلة ..

عندما يقتل الروائي أبطاله

فى حوار نشر مؤخراً مع الروائى الكولومبى (ماركيز) أجاب عن سؤال يتعلق بالكولونيل أورنيانو بطل روايته مائة عام من العزلة بقوله : «لم أجزؤ على إماتة الكولونيل ، وكنت أعلم أنه سيموت يوماً ما (فى الرواية) ، وحين أنهيت حياته صعدت إلى الطابق العلوى وأنا أرتجف ، وأدركت زوجتى ما حدث من مجرد النظر إلى وجهى وقالت : لقد مات الكولونيل، أما أنا فقد رقدت فى السرير وطفقت أبكى ساعتين».

حين قرأت كلمات ماركيز أحسست برغبة مماثلة فى البكاء، ما أحسست بها عندما كان الكولونيل الهرم يموت روائياً، وخطر لى أن أتساءل من هو الذى بكاه ماركيز ؟ هل هو جده؟ أم تراه ماركيز نفسه وقد حولته الرواية إلى بطل باسم جديد وملامح جديدة لكن بالأشواق ذاتها والذاكرة ذاتها أيضاً .. أية علاقة تلك التى تنمو بين الروائى وأبطاله طوال أعوام هى فترة الكتابة ؟ لابد أنه يطرح حياته الخاصة ويهمل عناوين أصدقائه وذويه ليستعيز عن ذلك كله بعالم جديد ، بمملكة دافئة من صنعه هو تسير وفق هواه.

لا شك فى أن الروائى خلال انهماكه فى الكتابة، يتحدث مع أبطاله وشخصه أكثر مما يتحدث مع زوجته وأهله

وأطفاله، أنه يوقظهم وينيمهم، يقودهم إلى مازق ويخلصهم منها ، يجعلهم ينتحرون أو يتخطون الحواجز ويحاورون أقدارهم ، وبكلمة واحدة يسكنهم طوال فترة الكتابة. والقارئ أيضاً يشارك الروائي حزنه على فراق شخصه ، بعضهم يتوارى مخلفاً حزناً عميقاً فى نفس القارئ وبعضهم يثير تعاطفاً وآخرون يثيرون النفور والإدانة .. الخ.

- ١ -

إن موت كلب سالامانو العجوز فى (الغريب) لكامو يذكر ميرسول بموت أمه .. بل بأن للمرء فى هذا العالم أما واحدة فقط ، لقد كان العجوز يضرب كلبه ، ويحار فى تدبير طعامه ويتذمر منه لكنه كاد يموت حزناً عليه ، حتى الحيوانات (الروائية) حين تموت أو توارى تترك فراغاً يبعث أسى عميقاً فى بعض الأحيان ؟ والموت قد يأخذ شكلاً مليودرامياً ويذكر بالأفلام الرخيصة ، لأنه ببساطة ، لكى يموت المرء لابد أن يكون قد عاش بالفعل ، وبعض أبطال الروايات يجعلوننا نشعر بأنهم أحياء ، حقيقيون مثلاً وقد تجسد بعضهم على وجود مكتمل بالمعنى . لكن بعض أبطال الروايات التى كتبت لمجرد أن مؤلفيها محترفون ، يولدون كالدمى ، تمضى الصفحات والأحداث وهم لا يكبرون، والدمى لا تموت كالناس،

لكنها تلقى مصيراً أسوأ من الموت حين ترمى أجزاؤها
المخلعة فى الخرائب وعلى أسطح البيوت وتصبح كالعظام
التي يتعثر بها الصغار .

- ٢ -

فى «وداعاً للسلاح» لهنجواى، تموت كاترين فى
المستشفى فى ليلة ماطرة ، كم كانت تخاف المطر لأنها ترى
فى المطر نذيراً وكانت تقول ذات ليلة من ليالى الصيف ،
أحياناً أرانى ميتة فى ليلة ممطرة.

الحب الذى نشأ بين هنرى وكاترين كان محرماً عليهما ،
لأنه حب فى زمن الوباء ، لذلك رغم فرارهما من التكنات
الملطخة بالدم والقيح إلى الأسيرة ذات الشرشف النظيفة على
الجبل البارد .. لم يستطيعا النجاة من الموت ، كان الزمن
كما فى قصيدة (مارفيل) يركض خلفهما كعربات مجنحة ،
لكنهما بعكس ما يقوله مارفيل... لم يركضا فى برارى
شاسعة من الأبدية . ما من تحليل قرأته أجمل وأعمق من
تحليل (كارلوس بيكر) لهذه الرواية ، وتركيزه على المبنى
الرمزى للرواية.. فالسهل ليس مجرد سهل وكذلك الجبل
والقسيس والطبيب.

وعلى مستوى الرمز أيضاً جعل هنجواى (كاترين) تموت
أثناء الولادة، يقتلها جنين هو ثمرة حب عاق لزمان الدمار

- ٩ -

والموت، حتى المطر - رمز الخصب - يصبح فى الرواية نذيراً بالشؤم ، تخافه كاترين طوال حياتها .. وتموت أثناء سقوطه على التراب وسطوح الأمكنة.

كانت حاجة هنرى لكاترين لا حدود لها ، لهذا حاول أن يقف ضد موتها- الموت الذى هو كان أحد أسبابه بواسطة الجنين - فى المخاض أصعب ، يشتبك الثلاثة معا ، كاترين وهنرى ومؤلف الرواية .. لكنهم سرعان ما يتكاثفون كحلف مقدس ضد الموت ... أحسست خلال قراءة الصفحات المفعمة بصراع الموت والحياة ... العقم والولادة ... بأن همنجواى يطيل أمد الصراع هذا ، كان يصعب عليه أن يميت (كاترين) وكان يشعر بإشفاق على شفتى الكابتن الوحيد المرتعشة فى غرفة المستشفى ، لكن كان هناك ما هو أقوى من تعاطف المؤلف .. رؤياه كأحد الجرحى الروحيين للحرب .. رؤياه لعالم ينحط أجمل ما فيه بحيث يجعل الإخصاب محرماً فى زمان العقم ... لا الطبيب ولا القسيس .. لا الطبيب الملحد ولا القسيس المتدين رجل الله ... ولا الكابتن هنرى ، ولا مؤلف وداعاً للسلاح استطاعوا أن يتقذوا بطلة تحيل موتها إلى إدانة ، وتجعل رذاذ المطر الأخير مالحاً على شفتى الحبيب المتوحد الخائب.

(سكوبى) أحد أطراف الشخصيات فى رباعية لورنس (داريل) عن الإسكندرية، إنه أقدم من المأساة وأفتى من الموت اللاتينى، تكون فى سفينة نوح من التقاء الدب والنعامة عرضا وتزاوجهما ، إن لغته كما يقول داريل اغتسلت فى خمسة محيطات ، يسير بطيئاً كقديس فى الجليل ...

سكوبى كما يقدمه داريل هو أسطورة المدينة التى لا تكتمل بدونه ، لقد بلغ السبعين ، لكن جسمه احتاج فى تاريخه الطويل إلى اصلاحات كثيرة وقطع غيار ، ففى سنة ١٩٠٠ سقط من أحد الصوارى فانكسر فكه وقبلها بستة أعوام غازل زوجة رجل آخر ففقد إحدى عينيه...

لقد كان سكوبى يخشى الموت إلى حد يثير الضحك ، فهو يهتز كل صباح من الفرح عندما يصحو فيجد نفسه حيا ، ويقول بأنه لا يجرؤ عند الاستيقاظ على فتح عينيه ، لأنه يتوهم بأن أصوات السائقين وضجيجهم عند الفجر هى أصوات الملائكة .. ويتوج سكوبى فرحه الصباحى بكونه حيا بنشيد النصر القصير الذى يحبه ، يأخذ بالإنشاد حتى يتورد لون خديه المتهدلين.

عشق سكوبى لعبة مطاطية على هيئة امرأة ، لاذ بها حين كان يحتضر كان يهدى بها وأوصى أن تدفن معه ...
إن لورنس داريل لم يقتل (كوبى) أطال فى حياته وبدل له

أعضاءه وجعله وليمة دسمة لشيخوخة لا ينقصها شئ.
عندما قرأت الرباعية للمرة الأولى ، ظل سكوبي كواحد
من شخصيات عديدة معقدة يثير بي ما أسميته قتل الأبطال
فى الرواية ، وداريل طوح بهذا البطل الهزيل الساخر كثيراً
فى صفحات كتابه ، وحين جاء موعد الموت كان أشبه بحل
حقيقى لشيخ بدا ضابطاً فى امبراطورية وانتهى زوجاً لدمية
من المطاط ...

على العكس تماماً كان موت (زوريا) ، إن سقوط جسده
على الأرض له جلبة ، شجرة هرمة منخورة من داخلها لكنها
مليئة بالأصابع والأظافر البرية ، موت زوريا هو موت الحياة
الراعة ، الوحشية والمفعمة بالعنفوان .

ما الذى أراده كازانتزاكى من قتل زوريا فى آخر الرواية؟
هل هو مسيحيته الكامنة على الدوام والتي جعلته يرسل
(باراباسه) ليفتدى المسيح ؟ . إن هذا السؤال يجعلنا ننظر
إلى الراوى (قارض الكتب) على أنه المسيح ؟ وهو تجريد
المعرفة والتعالى عن الخطيئة ، الخطيئة التي لم يخشها
زوريا..

لم يندم زوريا حتى النهاية كان يحتاج - كخالقه - ألف
عام ليفعل كل ما يعن له .. ليفعل ما لم تتسع الحياة القصيرة
لفعله ، إنه يقول فى لحظاته الأخيرة لمعلم المدرسة : «إذا جاء

الكاهن ليناولنى القربان المقدس ويطلب الاعتراف ، فقل له أن يهرب بسرعة وأن يمنحنى لعنته» . وكانت آخر كلماته : أمثالى يجب أن يعيشوا ألف عام.

بعد ذلك - كما يصف معلم القرية - اتكأ على وسادته ورمى اللحاف وأراد أن ينهض ، لكن زوجته والمعلم وبعض الجيران الأقوياء ركضوا لإسناده ، فأبعدهم عنه وقفز من السرير وذهب إلى النافذة ، وهناك نظر بعيداً إلى الجبال ، جحظت عيناه وأخذ يضحك ثم يصهل كالجواد ، وهكذا وهو واقف وأظافره مغروزة فى النافذة مات !

كنت أثناء قراءة السطور الأخيرة من زوريا أصفى لصراخ أبى الذى اقتحم المكان من قبر بعيد - لعله فارغ الآن- اختلط الاثنان زوريا وأبى فى صرخة واحدة ، أخذوا يصهلان قرب النافذة ، فيما تحول الأفق إلى حشد من أرامل لهن وجه أمى وصوت (ليوبا).

فى أيامه الأخيرة كان والدى - وكنت لم أزل طفلاً - يصهل كجواد حين يرى أحداً يغلق باباً أو نافذة ، كان يقول لا تتعجلوا الظلام ، فغدا سأجد منه الكثير ...

عندما سقط زوريا قرب النافذة ، كان لسقوطه جلبة، تشبه سقوط سنديانة تنقصها (حكمة الذبول) ، ، أحسسته ينبض بين ذراعى ، وقاومت عملية القتل المحكمة التى دبرها المؤلف ،

وكننت كمن يحمل غابة على كفين صغيرتين.

بعد أعوام .. وعند القراءة الثانية لزوريا ، قرأت على غلاف الرواية تعليقاً لمحرر التايم الأدبي ، أفرحني وارتعشت لدى قراءته .. لأنه جزم بفشل المؤلف ونجاح القارئ .. لقد قال : «خلق كازنتزاكي زوريا لكنه لم يستطع قتله».

- ٤ -

البرازيلي جورجى أمادو نصف المتعلم ونصف الزنجى - إذ لم تعد الزنوجة لونا - تطاول على أستاذية الغرب الاستعماري بالطريقة الوحيدة التي وجدها (فنه الروائي) ، فحتى الحرب العالمية الأولى ظل الأدب البرازيلي (مستورداً) كما يقول روجيه برستد أحد دارسي أمادو.

كان أمادو كروائي من العالم المسروق قد وجد نفسه - وهو يبحث عن هويته - مسوقاً للتضحية بأشياء كثيرة .. ويقول في مقدمة أحد كتبه :

«أردت أن أعطي وثيقة انطباعية حول وضع البسطاء من الناس في منطقة استثمار الكاكاو ... مع الحد الأدنى من الأدب» .

إن جملة الأخيرة تثير الإشكالية الأدبية الخالدة ... وهي معادلة المضمون - الشكل .. فهو يعترف بتنازل ما عن المستويات الفنية للتعبير حين يقول مع الحد الأدنى من

الأدب..

هذه مسألة بدأت مع الأدب وستصحبه إلى الأبد ،
فالمحرمون ينجذبون عادة نحو الصراخ المباشر ، ولا يجمّلون
أو يعتنون بتجميل جراحهم . لقد تذوق هذا البرازيلي مرارة
الكاكاو كما تذوق الكوبي مرارة السكر ، وله بعد ذلك أن
يختار موقفه النهائي من المسألة .. كتب أمادو أعمالاً كثيرة ،
بعضها نال شهرة عالمية واسعة ، وخصوصاً في الفترة
المتدة من العشرينات حتى أوائل الستينات ، وهي الفترة
التي كان فيها أمادو متبنياً للفكر الماركسي ، وهناك من يرى
من النقاد أنه لم يسقط في هوة (التعبير المباشر) والترويج
الإعلامي برغم اعترافه هو بأنه بقي في إطار الحد الأدنى من
الأدب .

بعد مرحلة الانتماء السياسي أخذ خط أمادو يتغير قليلاً
دون أن يتخلى عن جوهر القضية ؟ .. ودون أن ينسى مرارة
الكاكاو المسروق ، كتب بعد تلك الفترة عدداً من الأعمال،
يهمنا أن نتوقف هنا عند (كانكان العوام) كما يترجمها محمد
عناني أو كنكاس صرخة الماء كما يترجمها د. شاكر مصطفى
في كتابه عن الأدب البرازيلي.

في هذه القضية يقتل المؤلف (كانكان) مرتين ، بعد أن
ينظم له حياة مليئة بالتوتر والعزم على تغيير الطريق المرسوم

به بالوراثة ، ويمزج أمادو فى هذه القصة بين الواقعى والأسطورى، وإن كان البعد الأسطورى فى هذه القصة يبتدعه الواقع وليس العكس .

كانكان موظف محترم ونموذجى ، فجأة يهجر أسرته ونمط حياته القديم ليأوى إلى القاع الاجتماعى حيث يزدهم هذا القاع بالسكارى والمنبوذين والمشردين ، ومن الطبيعى أن يتوقع القارئ من عائلة (محترمة) كعائلة كانكان أن تنكر الابن (العاق) المنسلخ وتنبذه ، لكنها ستفطن إليه بعد موته ، حيث ينتهى خياره الواعى ولا يبقى منه سوى الاسم الذى ينتسب بواسطته إلى عائلته المحترمة.

فقد عرّضت العائلة على استعادته (ميتا) بعد فشلها فى استعادته حيا ، وذلك بإقامة مراسيم جنازة لرجل محترم...

ولكى تأخذ الحكاية ما تستحقه من مناخ أسطورى ، يتدخل رفاق كانكان من السكارى والمنبوذين ليرفضوا موته ومن ثم يعاملوه كحى، وبالفعل يطوفون به شوارع المدينة ، ويحملونه معهم على قارب صيد ، ليموت بعد ذلك ميتته الخاصة (الواعية) التى أرادها أن تكون بين أناس هبط من مرتفعه - الاجتماعى - الطبقي ليلقى مصيرا مثل مصائرهم. إن هذا الاجتزاء لا يهدف إلى تقديم ملخص لحياة و

(ميتات) كانكان ، لكنه الأرض الصغيرة الضرورية لقدمى
كانكان الذى جعل المؤلف من تكرار موته شهادة مطعمة
بالسخرية السوداء ، هذه السخرية التى أصبحت فى أعمال
أماو كما يقول (باستد) بديار عن الدراما الفاجعة فى أعماله
السابقة.

إن بطل أماو الواقعى وشبه الأسطورى يموت مرتين ،
مرة يموت ميتة اختارها فى كوخ منسى وبأسمال شريد ومرة
تؤلف له عائلته - لا أماو - ميتة تليق بسمعتها ومظاهرها
الاجتماعية ، لكن كانكان يرفض الميتتين أخيرا ويبتسم
ساخرا وهو يطوف المدينة مع رفاقه الأربعة.

كان على (كانكان) أن يتشبه بموته الأول وهنا كان
المؤلف على غير العادة يواصل إماتة بطله ويعمقها دفاعا عنه،
أو بمعنى أدق دفاعاً عن فكر يخص المؤلف وبطله فى أن
واحد.

بعد ثلاثة أعوام من قراعتى الأولى (لكانكان العوام) ،
قرأت دراسة عن أعمال أماو، وبها تأويل للقصة بحيث يرى
الكاتب أن جثة العوام ترمز إلى الارستقراطية البرازيلية
المختصرة ، وأن البطل الجديد الذى يبشر به أماو هو من
هؤلاء الذين يزدحم بهم القاع الاجتماعى ، لهذا جر بطله من
طبقة التى تموت إلى موت هو حياة بشكل آخر.

وعند قراء تي الثانية للقصّة أدركت تماماً بأن كانكان
العوام الذي مات مرتين ، لم يمت على الإطلاق ، لأن ميّته
الواعية التي تعرضت لسطو عائلته هي تدشين حياة
مختارة ، وقد عشت هذه الحياة الجديدة بالفعل من قبل
(كانكان) حين طاف به رفاقه الأربعة في المدينة وعاملوه كحي
مثلهم..

دفاع شعري عن البطالة

فى دراسته عن بودلير يقول سارتر : لقد حاول بودلير أن يرى نفسه وهو يرى ، وتلك قصة فشله، لكنه الفشل الحياتى - لا الشعري - فالشاعر بودلير كما هو معروف عنه غامر بأعز مقتنيات جسده حاصدا المرض الذى لوث دمه حتى الموت، وغامر أيضاً بأهم مقتنيات روحه التى جعلته يبلغ ما لم يبلغه أحد من معاصريه.

بالنسبة لبودلير كانت الحياة ثمن القصيدة الباهظ ، وكان الفشل ثمن نجاح آخر بهر أجيالاً لاحقة من الشعراء ، لكأنه يجسد إحدى قصص صنوه الأمريكى (بو) تلك القصة التى تجعل من حياة الصديقة ثمناً لصورة - حيث يموت الإنسان ويبقى رسمه - هذه الشهادة لصالح الفن على حساب الحياة هى التى جعلت بودلير مولعاً بكل ما ينقى عن الشعر (غائيته) ، لهذا وقف بودلير على النقيض من بعض فناني وكتاب مرحلته إلى جانب البروجوازية ، ومجد مظاهرها، ولهذا سماه سارتر (بوخارين البروجوازية) وأدانه على امتثاله للجمهوريه . وهنا يمكن اضافته إلى فلوبيير مثلاً الذى أضاع مثلاً (فرصة تاريخية) بعدم المشاركة أو الالتزام بقضايا عصره ، كما يقول سارتر نفسه فى كتابه (الأدب الملتزم).

وحتى حين شارك بودلير فى الحرب ، حمل بندقيته واتجه صوب (عدوه) الشخصى زوج أمه الجنرال أوبيك ، أى أحوال حرب الآخرين إلى أهداف حربه هو ...

إن مثال بودلير يثير قضية مهمة ، هى ممارسة الحياة والشهادة عليها ، فإذا كان ثمة وقت للعيش ووقت للشهادة كما يقول كامو فإن محنة الكثيرين من مبدعى عصرنا كامنة فى أن العمر لا يتسع للثنين معا ، العيش والشهادة عليه . ونحن بالطبع لا ننكر ما لإبداع الشاعر نفسه من شهادات متضمنة فى إبداعه ، مهما حاول الإفلات من عصره أو طبقته أو انتمائه.

وبودلير باندفاعه اللا أرضى نحو الفن كان يعبر عن نقص جوهري فى الطبيعة ، أنها لا تكفى ، وهى تترقب ما سيطرأ عليها من زينة بسبب الوجود الأدمى ، ولعل من أطرف كتابات بودلير (النثرية) مقالته (مديح الماكياج) التى يعظم فيها دور الأصباغ وطلاء الوجه عند المرأة ، إن المرأة التى تستخدم الماكياج تحاول أن تتفوق على الطبيعة ، وهى صاحبة حق فى هذا التفوق لأنها كما يراها بودلير (وثن) ينبغى أن تذهب لكى يعبد.

يقول عن الإطار الأسود حول العين (الكحل) أنه يجعل النظرة أعمق وأكثر فرادة ، ويجعل العين مفتوحة كنافذة على

اللانهاية ، كما أن اللون الأحمر يضيف إلى وجه المرأة شغف الكاهنة الخفى.

سيقفز بعد ذلك برشاقة ليربط بين الماكياج والوجه كنظيرين للفن والطبيعة ، ويتساءل : من يجروا على تكليف الفن بالمهمة العاقر التى هى تقليد للطبيعة ؟ بالطبع لا يجروا أحد على ذلك ، إلا إذا أراد للفن أن يكون صدى شاحبا للشجرة والمرأة والمطر ...

كان بودلير يدرك أن ثمة من يسخر من تأملاته هذه ، ومن احتفاليته الصبغانية بالوجه الإنثوى المطلق والمشتعل ، لكنه يهز كتفيه للجميع ويقول : سوف اكتفى بتحكيم الفنانين الحقيقيين والنساء اللواتى تلقين لدى ولادتهن هذه النار المقدسة التى أردن إضاءة أنفسهن بها .

لقد كان هذا (الداندى) عاطلا عن كل شئ إلا عن الشعر ، فالتجارة كما يقول فى يومياته (شيطانية) ونفس كل تاجر هى فاسدة تماماً ، والتجارة بطبيعتها حقيرة ، لأنها تقوم على شعار : أعد لى أكثر مما أعطيك .

ولم تكن الأخلاق السائدة والتى تمرد عليها بأقل حقارة من التجارة ، ويمكننا معرفة رأى بودلير بالأخلاق السائدة فى عصره من خلال ملاحظاته الهجائية العنيفة حول الكاتبة جورج صاند يقول عنها :

المرأة صائد قاضى اللا أخلاق ، كانت دائما كاتبة أخلاقية
إلا أنها مارست أخلاقا مضادة ، كذلك لم تكن يوما فنانة ،
إنها بلهاء ، ثقيلة ثرثارة ، لها عمق الحكمة والشعور كمثل
التي يملكها البوابون.

ويبلغ هجاء بودلير أوجهاً حين يدين رجال عصره الذين
أعجبوا بصائد، إن إعجابهم بهذا (المرحاض) هو البرهان
الحقيقى على انحطاطهم .

فهل كان تعلق بودلير بجان دوفال تعبيراً عن تعلقه
الروحى بالمضادات الأخلاقية فى ذلك القرن؟

قد نجد من يرد هذا الانحراف الذى ليس انحرافاً إلا
بقدر تعلقنا بالقيم التى رفضها الشاعر - إلى ثورة بودلير
المبكرة على أمه ... الأم التى تجرأت على الزواج بعد موت
أبيه ، يقول سارتر تعليقاً على عبارة بودلير : حين يكون
لامرأة ابن فإنها لا تتزوج للمرة الثانية - يعلق سارتر بقوله
إن هناك كلمة مضمرة فى العبارة هى «(مثلى)» وكأن بودلير
يريد القول : حين يكون لامرأة (ابن) مثلى فإنها لا تتزوج
للمرة الثانية يعترف بودلير بأنه حين كان صغيراً كان يشعر
باحساسين متناقضين هما شهوة الحياة والاشمئزاز منها ،
فهل كان ضحية هذه الثنائية ، وهل وفق فى حلها ، فتولى
الشاعر الحياة وتولى الجسد نقيضها ؟

وإذا كان بودلير قد أبدع الشعر الذى نستحقه
جميعنا:

الجيفة وجان دوفال والزهرة السوداء ورغباتنا الدفينة ،
فإنه لم يعيش الحياة التى يستحقها ، هما تصفية حسابات مع
طفولته (البودليرية) وإكمال مع بودلير ، وكان يتناوبه
إحساسان متناقضان أيضا ومن هذه الجملة الأخيرة بدا
سارتر رحلته الحميمة بودلير بما كان ينقصه فى زمنه
(سارتريته).

- ٢ -

فى رواية زوربا يتقاسم الراوى (ابن الكتب وقسارض
المعرفة) مع الوحشى ذى الغرائز اليقظة والحواس الحادة
الحياة التى تعج بها عوالم الرواية ، أحدهما يعيش والآخر
يشهد ، وإذا كان الراوى قد خسر التجربة الحية من أجل
المعرفة المجردة ، فإن زوربا قد خسر المعرفة من أجل حياة
عنيفة ومترعة بالذائد والإشباع ، وما كازنتزاكى إلا اثنان معا
وقد جسدا رغبة عارمة فى العيش والشهادة عليه فى وقت
واحد ، وإذا كانت (حرمانات) الراوى فشلا من نوع ما فإن
افتقاد الوحشى زوربا إلى المعرفة المجردة هو فشل من نوع
آخر .

يقول الراوى عن زوربا : أن هذا الرجل لم يذهب إلى

المدرسة ولم يتبلبل عقله، إن جميع المشاكل التى تبدو لنا بلا حل يحسمها هو بضربة سيف .

إنه يشبه متوحشى إفريقيا ، هؤلاء الذين يعبدون الثعبان لأنه يلامس الأرض بكل جسده ولهذا يعرف كل أسرارها ، أما نحن المثقفين فإننا لسنا إلا طيوراً طائشة فى الفضاء.

وكان الراوى - ولعل سلالته أيضاً كذلك ينتظر الحكاية تأتيه من المجرمين الذين عانوا الحياة وعابنوها ، يقول عن جده الكريتى أنه لم يسافر أبداً لكنه كان يحقق سفره الوهمى من خلال الإصغاء إلى الضيوف والغرباء الذين يصطادهم فى البلدة ، يهئ لهم كل شئ ويطلب منهم البدء فى الحكايات .

لقد وجد الراوى بزوريا ما وجده بالضيوف الغرباء ، الحكمة الطازجة الحية تسيل فى دماء الرجل البرئ ، وثمة ما يشبه الحسد يتحرك فى داخل الراوى (المثقف) ، إنه يفتقر إلى صلابة هذا الكائن الذى جعل جسده الضخم القوى يقوده إلى جوهر الحكمة ، فالأشياء تتحول كلها إلى كلمات ... مجرد كلمات ، ساكنة بلا قلب على الورق ، حتى الشعر الصافى تحول بدون الفعل والممارسة الحقيقية للحياة إلى لعبة ذكية غير مثقلة بنقطة دم واحدة.

إن زوريا من وجهة نظر الراوى يمثل الطبيعة البكر قبل أن

يشوهها العقل، إنه كالبشر الأوائل ، تنساب النجوم عليه ويتكسر البحر على صدغيه ، وحين يسأل زوربا توأمه (المثقف) السؤال الأبدى وعديم الإجابة : لماذا نموت ؟ لا يجد المثقف لديه جواباً ، ما يجعل زوربا (رمز الحياة) يثور ويقول: ماذا تقول لك كل كتبك القذرة ؟ إن لم تجب عن سؤال كهذا... إن هذه الثنائية التي أراد كازنتزاكي أن يجسدها من خلال نموذجين أحدهما يصعد اللحم والنبات والحجر إلى الأفكار المجردة ، والآخر تنبثق حكمته من هذه الأشياء الحاضرة الحية وسواها ، هذه الثنائية تمتد على أعمال كازنتزاكي ويوميياته نوع من التقاطع الحاد بين الغريزة والتصعيد ، بين المسيحية المشبعة بحس الخطيئة والوثنية، بين الأرض والسما.

وحين جعل كازنتزاكي الراوى المثقف يعترف قائلاً : ليكن زوربا مباركا فقد أعطى جسداً حبيباً وحاراً للمفاهيم المجردة ..

إنما يجعله بهذا الاعتراف. (نصف الحقيقة) المجرد ، وكأنه يريد القول : أن التجربة أساس الحكمة ، وأن الأفكار التي ترشحها الكتب و (حكايات المفامرين) هي المنفى الحقيقي.

يرى (بيتر بين) أحد دارسى كازنتزاكي أنه أدرك مأساة

عصرنا الانتقالى .

فنحن فقدنا تقديرنا العفوى لجمال العالم وفقدنا الإيمان
بالسماء وهكذا فقد (مسيحيته) ووثنيته معا، ويرى هذا الكاتب
أن قصة (الأفعى والزهرة) تعالج هذه المأساة لكن بشكل
يأس إذ تلجأ البطلة إلى الانتحار .

لا يهمنا الآن ما إذا كان كازنتزاكى قد عثر على حل
نهائى لثنائية العيش والشهادة، أو أية ثنائية أخرى نجمت
عنها .

المهم أن هذا الكاتب الرحالة والمتنوع فى الكتابة إلى حد
الإدهاش جعل من روايته (زوربا) ساحة للصراع بين الفكرة
المجردة وبين الحياة الراحفة، وذلك دون أن يتخلى عن إدراك
المصير المأساوى للحياة، فزوربا يموت وذراعاها تتشبثان
بالحائط وعيناها تنزفان ما تبقى من روح خلف النافذة. كلاهما
يموت إذن ، الجسد والفكرة ، الجسد حين يكف عن الحياة
وينهار والفكرة حين يحاصرها تفسير الموت ... لكن ما لا
يموت على الإطلاق هو الفن الذى يوطر هذا الصراع ويعطى
حتى للموت قوة الحياة وهو يؤرخ نفسه .

فى أخريات أيامه كان يبكى وفى (الطريق إلى غريكو)
يذكر أنه كان يقول لزوجته .. لو أننى أخرج إلى الشوارع
أتسول من المارة كى يعطينى كل منهم ربع ساعة فقط.. هل

يعطونتي ؟..

لم يعط أحد من المارة لكازنتزاكى ربع ساعة، لأن ما من أحد يعطى أحدا شيئاً كهذا، لهذا مات أبطال كازنتزاكى بحثاً عن الحرية أو دفاعاً عنها بحثاً عن الحياة أو دفاعاً عنها . وتولى أبطاله فى أعماله المتنوعة عملية التبرع للمؤلف بحيوات لا ينتهى أمدها .

-٣-

فى سيرته الذاتية المكتوبة - روائيا - يعثر هارى بريستون من المؤلف (كولن ويلسون) على - زوربا - يلتقيه فى سوهو الحى اللندنى الذى يعج بالمغامرين والمشردين والممثلين العاطلين وتتعايش فيه كل النماذج البشرية على اختلاف أمزجتها وتكويناتها الأخلاقية والثقافية .

يلتقط ويلسون صديقه العدمى جيمس الذى يعيش الحياة لا يوما بيوم بل وجبة بوجبة من حانة فى سوهو ويظل مفتونا به وبقدراته الخارقة على اغتصاب الكتب، ويقع صديقه (المثقف) فى شرك (بريئة) ويلعب جيمس فى هذه السيرة دور الخبير بما لا تقوله الحياة بالحيلة والذكاء ومهارة الشريد المحترف، ينقذه منها فى النهاية، وقبل أن يكمل ويلسون سيرته يتمرد على صديقه، رافضا أسلوبه فى العيش وطريقته المراوغة فى تحقيق ذاته، لكن رفض ويلسون لجيمس ليس

انحيازاً مجرداً للمعرفة ضد العيش، بل من أجل العيش، وتلك مفارقة بالطبع، فالكاتب يذهب في فترة ما ليعيش من كتاباته الرائجة في قلعة جورج هفن في الشمال، تحرسه الكلاب القوية الشرسة من أمثال صديقه القديم (جيمس).

إن (زوربا) ويلسون الواقعي، أقل أصالة بكثير من زوربا كازنتزاكي (المتخيل) فالأول هجره صاحبه مبكراً وذهب إلى إكمال روايات أخرى، بينما بقي الثاني حياً يتنفس من رثتي المؤلف حتى الكلمة الأخيرة حيث انتهيا معا الرواية وزوربا، وإن كان زوربا قد انبعث في روايات أخرى، لخالقه بأسماء أخرى، لقد أخذ ويلسون دور الراوي وأعطى جيمس دور زوربا لكن لينتهي إلى حل لهذه الثنائية كان ضحيته (زوربا) أو رمز الخبرة الفطرية وقوة الطبيعة وبراءتها.

كان برناردشو يقول: إن الحل الأمثل لهذه الثنائية الحياة- الكتابة هو في أن يبلغ الإنسان مرتبة (السوبر مان) ويعيش بضعة قرون، بحيث يكون هناك متسع للحياة بكل عمقها وغزارتها ومتسع للشهادة عليها، أما كازنتزاكي فكان يشتهي لو يعيش ألف عام لكي ينهي مشاريعه الطويلة.

ويبدو في النهاية بعيداً عن حلم شو وتمنيات كازنتزاكي بالألف عام أن الكاتب سيظل محكوماً بهذه الثنائية، يعيش قليلاً ويشهد كثيراً، واجداً عزاءه وامتداده في تلك المغامرات

التي ينوب فيها أبطاله عنه ، أما ذلك التوافق العضوى الكامل
الذى يتحدث عنه كامو مثلاً عن صديقه صانع البراميل، فإنه
عصى التحقيق على الكاتب، فصانع البراميل يأكل حين
يجوع، وينام حين يتعب ... و....

وهو باستجاباته العضوية العفوية لكل حاجاته، يصبح
أقرب إلى (قطة) تشير حسد كامو أو شجرة لا تعي اغترابها
فى العالم .

كيمياء الروح

(تنشأ في ذهن الشاعر علاقات عن طريقها تتسني له القدرة علي استرجاع كمية أكبر من الماضي متي شاء).

«أ. ريتشاردن»

لنعترف أولاً بضالة ما لدينا من المذكرات، فهذا النوع من الكتابة كثيراً ما ينظر إليه على أنه (ثانوى) وهذه المسألة مرتبطة إلى حد بعيد بظروف موضوعية لا تخص الفنان أو الكاتب وحده، وإنما تخص الجميع، ومن هذه الظروف : الحرية الشخصية ومدى اجتياز الفرد لها وهى مرتبطة أيضاً بتبلور ذات الفرد بما يتيح له أن يجهر بتجربة خاصة مهما بلغت طرافتها أو جرأتها دون خوف أو خجل .

وقد نجد عددا كبيرا من الذين كتبوا مذكراتهم السياسية، وهؤلاء لا يعنوننا بهذا الصدد لأنهم نحواً أنفسهم جانبا وتحديثوا عن كل شئ إلا عن حقائق وجودهم من الداخل وما يتبع ذلك من تجارب روحية عميقة، لكن لماذا يسرع بعض الشعراء والكتاب إلى تدوين تجاربهم قبل الموت ؟ هل يفعلون ذلك دفاعا عن أنفسهم وتوضيحا لما قد يلتبس على الآخرين بعد الموت ؟

يقول هنرى جيمس : بعد أن ينتهى عمل المرء الطويل وبعد

أن يصمت إلى الأبد تصبح صورته في أعين من كانوا ينظرون إليه بتقدير كبير صورة مبسطة، مختصرة بشكل غريب، لأن يد الموت قد سوته عندما مرت عليه فأصبح ذا طابع عام، وأصبحت الشخصية التي وعتها الذاكرة مضغوطة ومركزة، وضاع كل ما كان يتصل بها من ظلال، فهل يسرع الكتاب إلى تدوين تجاربهم احترازا من الوقوع في هذا (الانحسار) بعد الموت .

لقد عرف تاريخنا هذا النوع من الكتابة الاعترافية ، لكن من كتبوا سيرهم من الأسلاف احتجبوا خلف ما كتبوا فكانت سيرهم ذات طابع معرفي عام ، تتناول معلميهم وأسفارهم وعلاقتهم بالسلطان ، وقد يذكرون بعض الطرائف لكنهم كما قلت يحتجبون خلف اعترافاتهم العقلية ، أو يحتجبون السرى والباطنى من تجاربهم، وهنا تبرز سيرة حياة ابن سينا القصيرة لكن الغنية بتجربتها المعرفية كمثال لهذا النوع من الكتابة ، وعلم النفس الحديث لا ينظر إلى السيرة نظرة المتلقى الذى يتسلى بأخبار واعترافات شخص ما ، إنه بهواجسه الانتهاكية يثقب سطح الاعترافات بحثا عن مناطق (الظل) التى لم تتسرب فى السيرة ، من ذلك بعض الآراء فى سيرة جان جاك روسو .. التى قيل بالرغم من صراحة كاتبها أنه لجأ إلى إضاءة جوانب وحفرها

بشكل بارز من أجل تظليل جوانب أخرى أرادها أن تبقى فى الظلام.

ولعل كتاب د. طه حسين (الأيام) كان إحدى المحاولات المبكرة من هذا اللون فى أدبنا الحديث، ونحن لو اعتبرنا الأيام كتاباً فى الاعتراف لوجدنا أنه لا يقول الكثير عن حياة يفترض فيها الغنى والتفرد وعمق التجربة، وحين ترجم (الأيام) إلى الفرنسية أثار استغراب بعض من قراءه، لأنه كما يذكر لويس عوض : تصور مؤلفه د. طه حسين نفسه جريئاً حين اعترف بأنه كان يأكل العسل الأسود ويعانى من طفولة بائسة، ويجد لويس عوض لمؤلف (الأيام) عذراً، فكون الرجل عاش فى بيئة مغلقة متزمتة لا تتسامح مع مثله حين ينأى عن الحد المتعارف عليه، ويقول كل ما أحس به وخبره فى طفولته ومراهقته .

والعذر الذى يجده د. لويس عوض لصاحب الأيام يؤكد ما ذهبنا إليه .. من قبل وهو ارتباط حرية البوح والاعتراف عند الكاتب بالظروف الاجتماعية فى بلاده .. وبالقدر المتحقق من الحرية الشخصية لأفراد هذا المجتمع .

ويستشهد رجاء النقاش بدراسة للكاتب الإسرائيلى (متتيا هوبيليد) عن أدب نجيب محفوظ لتوكيد حقيقة مماثلة فى كتابه (صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر)، يقول

هوبيليد : إذا أردنا أن نبحث عن المعلومات التي تتصل بالحياة الخاصة لنجيب محفوظ فإننا لن نجد أمامنا شيئاً ذا بال في هذا الميدان . وعدم الاهتمام بالحياة الخاصة ظاهرة مميزة للحضارة العربية الإسلامية فقد استمرت هذه الحضارة عدة قرون متصلة تنظر إلى الشخصيات العامة نظرة تقديس وتنزيه ..

لكن رجاء النقاش الذي يقول معلقاً على دراسة هوبيليد : إنه من الضروري أن ننتقل من عصر الكتمان هذا إلى عصر الكشف والمصارحة وعلينا أن نبدأ (فوراً) مهما صدمتنا الحقائق .. ولا يخفى على القارئ أن في هذا الأمر الفوري تجاهلاً بريئاً لظروف اجتماعية وتاريخية بالغة التعقيد والتداخل والتخلف .

إن أدب الاعتراف ليس وصفاً واقعياً دقيقاً لأحداث وقعت لأن للمخيلة دوراً لا يستهان به في كتابة المذكرات ، ونحن في مرحلة نضجنا الفكري والنفسي نرى الماضي على غير صورته الموضوعية تلك ، نعطيه من خبراتنا الكثير ، ونكسوه من دربة حاضرننا ومهاراته، ووفقاً لهذا التصور سمي جيته يومياته (الشعر والحقيقة) موحياً للقراء بأن المذكرات أو (السيرة) هي مزج بين الواقعي والمتخيل، وهنا يثار سؤال عن حدود الخيال (المسموح بها) في كتابة هذا اللون من

الأدب، إلى أى حد ، يمكن للخيال أن يتدخل فى تعميق أو تجميل الصورة ؟ لأن الإسراف فى إعادة خلق الأحداث وصياغتها وفقا للوعى الراهن هو بمثابة ابتداء جديد لماض جديد ، وابتداء لتجارب متخيلة ومشتهاة لكننا لم نعشها فى الواقع .

وهناك من الكتّاب من يحتفظون من ممارسة هذا اللون من الأدب لأنه يجعلهم يقولون كل ما لديهم دفعة واحدة ، وهنا نتذكر همنجواى الذى ندم على تدوين تجاربه فى كتابه الأول، وكذلك طه حسين فى كتابه الأيام ، فطه حسين كما يرى د. إحسان عباس (جمد) تجاربه جميعها فى كتاب واحد مما جعله يتجنب استعادة الواقع الذى نقله (الأيام) فى كتاباته اللاحقة .

وقد يصدق هذا الاحتراز فى حالات معينة كأن يكتب المبدع مذكراته فى وقت مبكر من حياته لكنه لا يصدق على الإطلاق إذا عممناه على كل المبدعين وفى كل مراحل حياتهم، والقول بأن المبدع يقول كل ما لديه من خلال وسيلته التعبيرية يغفل شيئا مما هو ما أفلت من التجربة التى تحولت إلى فن ، همه على الدوام جزء من هذه التجربة ينتشى به المبدع ، ويترسب هو وقرائنه بعيدا عن أعماق الذاكرة .. أو اللاوعى . وهنا نتذكر ما يقوله (والاس فاولى) أحد مؤرخى الحركة

السوريالية ، يقول : «إن الأنماط العالية من التجارب لا تنتقل بكليتها إلى الفن ، يتبقى منها الكثير»..
وحتى الجزء الذي ينجح المبدع في تحويله يعتريه بعض الشحوب إذا قورن بزخم التجربة .
يشترط فاوولي - بصورة غير مباشرة - تجارب عالية بالغة التعقيد للتعبير عنها بكتابات أو ممارسات خارج (الوسيلة الأولى) وقد يحدث العكس .. كأن يصبح الجزء الأهم من التجربة خارج الإبداع بمعنى الأنواع الأدبية المعروفة (النصوص) ، عندئذ تصبح المذكرات على سبيل المثال أهم من (النصوص) عند مؤلف معين . ولعل ناقدى (شاتويريان) عنوا شيئاً كهذا عندما فضلوا مذكراته على سائر أعماله .
لقد اعترضنى ولرات عديدة سؤال كان يحيرنى ، لماذا ما تزال اعترافاتنا فى الأدب قليلة . شاحبة ونقول على استحياء أشياء شحيحة ، مصطبغة بالشرعية والقبول؟ إن ما استشهد به من قبل رجاء النقاش وهو دراسة هوبيليد عن نجيب محفوظ لم يقنعنى ، لأن موقف الحضارة العربية الإسلامية من شخصياتها وتنزيه تلك الشخصيات بهدف تحويلها إلى مثل عليا ورموز ليس موقفاً أبدياً ، لا يتأثر بالتحويلات الاجتماعية ، ولا يمكننا قبول تفسير كان ينطبق على المجتمع العربى قبل بضعة قرون وتعميمه على التاريخ حتى النهاية .

لقد طرأت على حياتنا الاجتماعية تحولات، وفي بعض الأحيان انفجارات غيرت في تركيب بناء الأسرة والنظرة إلى الدين والموت والجنس وكل المحاور الكبرى في سيمفونية الحياة .. وانعكس إلى حد ما كل هذا على وسائل التعبير في الأدب، ماتت أشكال وغربت مدارس واتجاهات يظل يحاصر كتاب الاعترافات الذين يدخرون - إلى القبر - أغنى أسرارهم الجسدية والاجتماعية .

بطبيعة الحال لن يغرينا - شبه الثبات - هذا في البحث عن تفسير ميتافيزيقي ، أو بقبول ما يقوله د. عبدالرحمن بدوي، عن الفرق بين التراجم الذاتية عند العرب وعند سواهم، يقول د. بدوي: الفارق بين الروح الآرية والروح السامية كالفارق بين المخلوط والمزيج في لغة أصحاب الكيمياء ، عناصر الروح السامية منفصلة عن بعضها، لا تتفاعل إلا بمقدار ضئيل بينما هي الروح الآرية مرتبطة ومتحدة كأقوى ما يكون الاتحاد .

ويستنتج الدكتور بدوي بعد هذه المقارنات بين الروحين السامية والآرية أن الشخصية السامية غامضة ومضطربة ، خالية من القوة والوضوح ، لهذا ندرت التراجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي ، وهي حتى في حدود هذه النذرة كان أصحابها من غير العرب وينتسبون إلى أجناس أخرى .

إن تفسيراً كهذا يظل في حدود المطلقات غير العلمية، لأنه ما من ثوابت هناك في الطبيعة الإنسانية إلا إذا انطلقنا من أفكار عنصرية في مرجعيتها الأخيرة .

لهذا لن يغيرنا (شبه الثبات) فيما يتعلق بتطور السيرة الذاتية في تاريخنا بالانجذاب إلى تفاسير غيبية ، أولى بنا أن نشك بجذرية التحولات التي طرأت على مجتمعنا أخلاقياً واقتصادياً وفكرياً ، وإلا فكيف نفهم تجربة جريئة ومثيرة كتلك التي كتبها المغربي (محمد شكري) عن حياته ، فهي من ناحية الاعتراف قد لا تقل جرأة عن اعترافات تنسى ويليامز أو يوميات لص لجينية الفرنسي .

قبل سنوات عديدة واجهت سؤالاً أُلح عليّ بعد قراعتي الأولى لكتاب (سقوط الحضارة) لكولون ويلسون ، كانت قراءة جيلنا لهذا الكتاب ذي العنوان المثير مسبقة بأفكار غامضة عن تدهور الغرب لشبنجلر ، ومحاولة الربط - غير الدقيق - بينه وبين سقوط الإمبراطورية الرومانية لجيبون، لم نكن قد قرأنا تلك الكتب ذات العناوين المهددة بانهيارات كبرى ، لكننا كنا نجد استجابة عفوية لعناوين من هذا النوع ، نتحقق فيها شماتة مراهقة بالغرب الاستعماري ، على أية حال ، كانت الصفحات الخمسين الأولى من (سقوط

الحضارة) أشبه بسيرة مبتسرة لحياة المؤلف ، أحداث تتعلق بتشرده وقراءاته المسروقة من حلق الأسد البرجوازي في لندن ، انتشيت بجوار الحانات الصاخبة ، والعلاقات العابرة واستفز لدى حس المغامرة. وعندما انتهت من قراءة المقدمة الطويلة المكرسة لحياة المؤلف الشخصية ، وجدت صعوبة في إكمال القراءة .. أى في الانتقال المفاجئ من السرد إلى التحليل ... وازددت استغرابا حين علمت من بعض أصدقائي أنهم واجهوا الصدمة نفسها، نحن بطبيعة الحال كانت أذهاننا قد تربت في حاضنات السرد ، في الحفظ الأصم للنصوص الدينية ، والشعرية وحتى في الحفظ الأصم لتواريخ أحداث كبرى ، وكان استعدادنا لقبول التحليل ضعيفا، أصبح علينا فيما بعد أن نطوره من خلال صراع يومي مع الكتب والمراجع المعرفية المختلفة .

والآن يعود السؤال ثانية لكن بشكل مغاير : لماذا نستمتع بقراءة ما نتق أنه حقيقي ، أكثر من استمتاعنا بقراءة ما هو محض خيال ، وفيما يتعلق بالسيرة ، هل نجد في حياة لم نعشها تعويضا عن حياة محلوم بها ؟

لاشك في أن حياة كاتب أوروبى يعيش في مدن مفتوحة توفر له حدا معقولا من الوصول الإنساني وإرضاء الرغبات تثير فينا نحن المكبوتين الحالمين استعدادا للتلقى قد يكون

أكثر من الطبيعي ، إن ما جعلنى أهتم بتجربة قراءة هذا الكتاب لكون ولسون هو وقوعنا فى المأزق نفسه حين قرأنا الكتب الصغيرة التى تختزل رامبو وبودلير وبتهوفن وآخرين ، وتقدمهم لنا كمخلوقات شاذة غريبة الطباع ، نحفظ رسالة تفاصيل معركة بين رامبو وفيرلين، وقد نحفظ رسالة طريفة لكيتس أو حادثة سرقة لوليامز أكثر مما نحفظ صورة شعرية مشتتة أو موقفا دراميا ..

فى إحدى مراحل العمر يكون كل هذا طبيعيا إلى حد ما ، لكن حين يستمر إلى النهاية فتمة ما يشى بتوقف الطفل عن النمو واستحالة البلوغ النفسى والعقلى ، وهنا لابد من القول بأن الناشرين والمترجمين والمستثمرين لكل جوانب النقص فى تربيتنا الذهنية كرسوا ويكرسون اليوم ميلنا الغريزى إلى السرد، وعزوفنا شبه الغريزى عن التحليل، وقد استطعت إلى حد ما أن أتخطى هذا الميل أو أقله، وما دمتا بصدد قراءة سقوط الحضارة ، فإن الفصول اللاحقة - المعنية - بالتحليل، دفعتنى إلى ترك الكتاب عشرات المرات، وذلك من أجل البحث عن أعمال مترجمة أو مقالات أو أى شئ يتعلق بأسماء كانت مبهمة تماما مثل سيرين كيركغورك وتوينبى وريلكه، صحيح أننا كنا نسمع بهذه الأسماء، وقد نعرف عنها ما لا يزيد على سطر مضطرب ومشكوك فى دقة معلوماته ... لكن ما دام الأمر يتصل بالتحليل وبالرغبة فى الربط والتوصيل إلى نتائج

فإنه يستحق عناء البحث عن التسلية وإرضاء الغرائز وتدمير الوقت ...

كانت أهمية كتب ويلسون بشكل عام هي في كونها (دليلا) لكتب أخرى ، عتبات تقضى إلى عوالم واسعة معقدة ، وحين أسمع اليوم من يقول بأن ويلسون قليل الأهمية في بلاده .. أو أن المترجمين العرب ألصقوا به كل هذا الريش الملون ، فإننى أعود إلى الوراء أعواما كثيرة لأجد كم كان ويلسون مثيرا بالنسبة لنا، ومخرضا على القراءة وأكثر من ذلك كله دليلا إلى عالم لا ينتهى من المعرفة .

ميلر وميلر

(فى رامبو أرى نفسى كما لو كنت أنظر فى مرآة)

هنرى ميلر

يطرح علينا هنرى ميلر شكلا جديدا لكتابة السيرة ، فكتابه (رامبو وزمن القتل) مثال لنوع من الكتابة عن الذات من خلال الآخر، استبطان تجربة الآخر، والحلول فيه ، وهنا نتذكر ما يسميه (ليون إدل) كيمياء الروح، حيث يتم ما هو أشبه بعملية تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب .

لقد لعب (رامبو) فى كتابه ميلر دور ضمير الغائب، وكان ميلر يتحدث عن نفسه من خلال قناع أو اسم مستعار، كلاهما ميلر ورامبو عاش فترة من التشرد الروحى والجسدى وكلاهما جرب النبذ والتخلى واليتم الاجتماعى .

اتفقا كثيرا وافترقا كثيرا أيضا لكنهما فى الاتفاق والافتراق كانا واحدا ، هو مزيج شبه أسطورى يقدمه ميلر كشاهد متأخر على زمن رامبو .

مائة عام تفصل الحياتين الأشد إثارة فى الأدب الحديث ، مائة عام تتجدد رغم مرور اللعنة البرجوازية ويتجدد التمرد العاصف .

عام ١٩٤٣ قرأ ميلر رامبو للمرة الأولى ، بعد عزوف عنه دام خمسة عشر عاما ، وفى ذلك العام يعترف بأنه بعد قراءة فصل فى الجحيم عقد لسانه ، وبدأ له أنه لم يقرأ

عن حياة ملعونة كهذه . نسي الاحباطات وعذاباته التي تفوق عذابات رامبو كثيرا ويقول: إن حياته فى تلك الفترة تحولت إلى أغنية عن رامبو ، كان على كل من يزوره أن يصغى إليها .

إن نقاط الاختلاف بين حياتى رامبو وميلر ليست إلا تكريسا لرغبة باطنية فى التشابه ، رامبو تحول من الأدب إلى الحياة وميلر فعل العكس ، وبعبارة : رامبو هرب من السعالي التى خلفها وميلر عانق هذه السعالي ، ورامبو أعاد الأدب إلى الحياة بعكس توأمة الذى ولد بعد زمن طويل والذى أراد أن يعيد الحياة إلى الأدب، وقد كان ميلر مغتبطا بسبب عدم انتهائه إلى مصير كذلك المصير الرامبوى المأساوى ، فهو نشر أول كتبه عندما كان أكبر بعدة أعوام من العمر الذى مات فيه رامبو وبعد أكثر من عشرين عاما من موت رامبو الشعرى .

إن المرء ليتساءل ما إذا كان ميلر يحاول الحياة نيابة عن توأمة البعيد ، وأن يستكمل نيابة عنه نضجا وشيخوخة عصيتين على الامتثال للزمن والسائد الاجتماعى والأخلاقى ، وهو إذ يفعل هذا يتبادل الأدوار مع صاحبه ، يعيد كتابة بدايته الإبداعية فى السابعة عشرة ، لأنه لم يكتب إلا بعد أكثر من عشرين عاما من هذه السن ، لقد بلغ رامبو (رشد) الشعرى الخلاق وهو لم يزل طفلا بينما لم يبلغ ميلر

(رشدہ) الروائی إلا بعد الأربعین ، وهو حين یجزم بأن النموذج الرامبوی سیحل فی المستقبل محل النموذج الهاملتی أو الفاوستی ، يطوب المستقبل لنفسه أيضا، إنه خلال رامبو یقوم بما یشبه تصفیة الحسابات مع المجتمع ومسقط الرأس، یقول ما من أحد کره مسقط رأسه مثل رامبو .. ومتلی ..

ومن یعود إلى رسائل رامبو وملاحظاته یجد سجلا لهذه الکراهية ، أما میلر فأعماله هجائیات کبری وفاضحة لأمريکا برمتها وليس مسقط رأسه فحسب . یقول فی روايته (عملاق ماروسی) التي هی أشبه بمذكرات عن رحلته إلى اليونان أن الغرباء الذين یحلمون بالذهاب إلى أمريکا لا یعرفون عدد الملايين العاطلين عن العمل ولا یعرفون البؤس والفراغ الذي یتمرغ فيه الأمريكيون ، یقول هذا فی حديثه مع عدد من الطلبة الأتراك والعرب الذين یعتقدون بأن السعادة هی فی الحصول على مجوهرات التکنولوجیا الأمريكية کالسيارة والراديو والثلاجة .. إلخ .. هذه المجوهرات التي یقول میلر أنه قادر على الحصول على سعادته الخاصة بدونها ، میلر یلعن أمريکا فی کل مؤلفاته، إنها مثال المدنية التي (تصلب شرايين الحضارة) .

ولعل ولعه برامبو الذي وجد خارج فرنسا خلاصا روحيا وماديا جعله یشعر بشئ کهذا فی رحلته إلى اليونان ، ومن

الأشياء التي وجد بها ميلر فرصة للحديث عن هواجسه ومخاوفه في كتابه عن رامبو ... بحث هذا الأخير عن أمان مالي ، وهذا ما دفعه وهو الرجل الأبيض أن يفامر في إفريقيا فهو على حد تعبير ميلر لا يخاف أكلة لحوم البشر لكنه يخاف أشقاءه البيض .

ووجد ميلر في علاقة رامبو بأهله ما جعله يتحدث عن توأمة سيء الطالع وكأنه يتحدث عن نفسه ، فرامبو حين بدأ الكتابة قالت عنه أمه : إنه مخبول ، وميلر حين أخبر والديه بأنه يكتب ، بدا عليهما وكأنه أخبرهما بأنه سيصبح مجرماً قاتلاً ، كلاهما إذن من وجهة نظر والديه كمن يصنع فاصولياء من الطين .

ومثلما كان رامبو مرتبكاً في باريس لا يجيد الحديث وهو محاط بالأدباء كان ميلر موضع سخريّة في الحى الذى يعيش فيه ، وكلاهما تجاوز بعد ذلك ارتبأكه وأصبح يتدفق منه الكلام فى كل وقت .

فى إحدى رسائل رامبو - كانون الثانى - ١٨٨٨ من عدن كتب يقول : «كل الحكومات جاءت لتبتلع الملايين على هذه السواحل الحزينة حيث يظل أهل البلاد شهوراً بدون غذاء ولا ماء تحت أقسى مناخ فى الأرض، وكل هذه الملايين الملقاة فى أحشاء البدو لم تحمل إلا الحروب والكوارث من كل نوع» .

سنجد شيئاً كهذا يتكرر فى كتابات ميلر عن بلاده أمريكا، الجو الاجتماعى، وسرقة ثروات الآخرين والأنانية المجنونة التى تحيل لحم الآخرين إلى وقود إذا تطلب الأمر، وحين نجد ميلر يتحدث بحنو بالغ عن توأمة الفرنسى: أى مسخرة فى أن يجلس الشاب المتوحد الهارب مبسوط الذراعين وهو ينظر إلى الدول الكبرى تفسد حديقته، هو أيضاً رأى وما يزال يرى دولته الكبيرة تفسد حديقة العالم، إن الخراب الضرورى الذى دعا إليه رامبو - وتبناه ميلر من بعده - يصبح مقدساً إذا قورن بالخراب غير الضرورى الذى تمارسه الدول الكبرى ضد سكان الأرض، وكراهية رامبو لسقط رأسه لم تكن كراهية عادية، إنه كما يقول صاحبه أكثر فرنسية من أى فرنسى، لكن الغريب بينهم، سنجد ميلر يقول عن نفسه فى حوار نشر عام ١٩٦١ إنه أمريكى (مائة بالمائة) لكن بطريقته، إن أوجه الشبه كثيرة كما رأينا ولم تكن أوجه الاختلاف إلا (شبهها) آخر إذا نظرنا إلى المسألة بشكل أكثر عمقا، فميلر يبيع لنفسه أن يتحدث بحرية عن الجزء الذى لم يكتمل من حياة رامبو، أى يعيش نيابة عنه قرابة نصف قرن، يقول: لو مت فى العمر الذى مات فيه رامبو ترى ماذا يمكن أن يعرف عن هدفى وجهودى؟ لن يعرف شيئاً أبدا ولاعتبرت نموذجاً فى الإخفاق.

يعترف ميلر بأن ديستوفسكى كان معبوده الأدبى قبل

الالتقاء برامبو ، لكنه بعد رامبو اهتز من أعماقه ، يقول : فى رامبو أرى نفسى كما لو كنت أنظر فى مرآة ، لا أجد شيئاً مما قاله غريباً عنى مهما كان وحشياً .

إن سيرة حياة (ميلر) مبثوثة فى رواياته وفى كتاباته وتعليقات متفرقة ، وهو حين كتب سيرة حياته على هيئة حوار أجراه (برادلى سمث) لم يبلغ ما بلغه وهو يتدفق بشاعرية أخاذة فى كتابه عن رامبو ، لقد أحس بزمان آخر يبعثه القنلة فى قرن لا يعترف بالشعراء ، ويتطلب منهم أصواتاً تتفوق على الانفجارات الذرية كى يجدوا أحدا يصفى إليهم !

لقد بلغ هوس ميلر برامبو حدا جعله يقول بأنه لو قرأه قبل أن يكتب لما كتب حرفاً واحداً ، وفى الحوار الذى أجراه (جورج ويكنير) مع ميلر ونشره فى مجلة ذى باريس ريفيو يقول ميلر شيئاً لا يقل قسوة عن نفسه ، وذلك حين يسأل عن رأيه فى الكاتب السوريالى (لويس كارول) يقول : إنى لاتنازل عن يدي اليمنى مقابل أن أكون صاحب مؤلفاته.

فهل تنازل هنرى ميلر عن (هنرى ميلر) كله مقابل أن يكتب سيرة عن شاعر مات قبل قرن أو يزيد ، وهل أخطأ ميلر فى توقيع كتابه النادر (رامبو وزمن القنلة) وكان عليه أن يوقع باسم الشاعر الذى أتيح له من خلال توأمه أن يواصل الحياة بعد السادسة والثلاثين .. وإلى الأبد ؟.

مسرحية العاطفة

فى محاولة لتوضيح أشعار (فاليرى) كتب إليوت يقول :
إن مركز القيمة قائم فى الأنموذج الذى تصنعه من مشاعرنا
وليس فى مشاعرنا نفسها، والطريقة الوحيدة فى التعبير عن
العاطفة إنما تكون بالعثور على المعادل الموضوعى ، وبعبارة
أخرى العثور على سلسلة من الأحداث تكون هى الصيغة
التي توضح فيها العاطفة .

إن البحث عن موقف درامى فى القصيدة يكسبها شيئا
من الغيرية الموضوعية وبالنسبة إليوت، فقد كانت هذه الغيرة
مرتكزا نقديا للحكم على شعراء آخرين (الرومانسيين
خاصة). وما يقوله كيتس عن الهروب من الشخصية فى
الشعر، يعطيه إليوت معناه الحقيقى على صعيدى النقد
والإبداع .

من هذا المنطلق اعتبرت . س . إليوت مسرحية هاملت
لشكسبير مخففة من الناحية الفنية لأنها عجزت عن وضع
عواطف المؤلف فى معادل موضوعى وذلك على العكس من
تراجيديات شكسبير الأخرى التى نجحت فى خلق هذا
المعادل.. أو خلق سلسلة من الأحداث تشكل وعاء للعاطفة،
بعد ثلاث سنوات فقط من قراءة إليوت النقدية لهاملت صدرت

الأرض اليباب، مجال الشاعر الخصب لتطبيق تنظيراته حول الفكر والعاطفة في الشعر.

وفي الشعر الحديث الذي لعب إليوت دورا لا يستهان به في تخليصه من رخاوة الرومانسيين وثوابتهم المكرورة لم يعد كافيا أو - حتى مقبولا - من الشاعر أن يعلن عاطفته ويصرح بها بشكل مباشر كما لم يعد مقبولا منه أن يبالي في تصوير عاطفته وانفعالاته بحيث لو فعل ذلك سترفضه ذائقة وحساسة جديدتان.

من هنا تغيرت طرائق أداء كانت أساسية في الشعر الرومانسي، كما كانت الرؤيا إلى العالم الذي بلغت فيه المستجدات حد القطعية مع الماضي في بعض الأحيان.

فالعاشق والروائي لم يعودا كما ألفناهما من قبل، أصبح للحب مذاق وتفصيل أكثر واقعية وكذلك الموت وما يتبعه من عواطف عميقة كالحزن، لم تعد القصيدة مسرحا مستباحا للعاطفة وحدها، كما أن الدموع لم تعد دليلا كافيا على مهارة الممثل التراجيدي على خشبة. إن اكتشافا ما - أو إعادة اكتشاف - هو ما جعل الإنسان في عصرنا ينظر إلى الأمر بالفن بأشكاله المختلفة، ولعبت كشوفات علم النفس دورا في الاستدلال على (نفاق) كامن خلف تورم العاطفة ومسرحتها. وإذا كانت الأرض اليباب تعج بالشخص العادي،

كموظفة الطابعة وصديقتها الموظف الصغير ، ورواد الحانة من أصحاب الهموم اليومية الصغيرة وعشاق اللعب الفارغة ومناديل الورق الملونة على ضفاف التايمز.. فذلك لأنها قصيدة تحاول أن تأسر ظاهرات كبرى من خلال تفاصيل مبتذلة وعادية جدا ، وحين يلوح في المشهد شخوص من الماضي لهم أبعاد أسطورية فذلك لتعميق الهوة بين الماضي والحاضر، بين (التايمز) كما يغنيه تشوسر، والتايمز الجديد كما يغنيه إليوت..

إن الأبطال القدامى يختفون ليحل مكانهم أناس عاديون ، حياتهم فارغة من المعنى ، ويعدون أيامهم بملاعق القهوة، أناس يطوى الموت أعدادا هائلة منهم كل فترة من الزمن كما يقول إليوت مضمنا هذا البيت من دانتي .

الشخوص الذابلون الذين يظهرون بسرعة ويختفون بالسرعة نفسها - لهشاشة حضورهم - يثرثرون ولا يقولون شيئا.. إن حوارهم أشبه بشريط تسجيل متقطع، وهم تماما كالرعد الكاذب حيث لا مطر في شتائهم الروحي اليابس .

إن العاصفة هنا في هذا المشهد لا تمسرح على الإطلاق، وإنما يتم فضحها تحت إضاءة خاطفة ، وتسدل الستارة على المنظر الأخير ، إنسان يلوب على خلاص ما، إنسان كان عليه أن ينتظر قليلا ليجد شاعرا يذكره دون موارد بأنه بالرغم من

أناقته وسيطرته الوهمية على العالم والطبيعة ليس إلا كيسا محشوا بالقش والغبار ، عندما تحدثت عن ميرسول بطل الغريب، قلت إن قراءة هذه الرواية لن تبلغ (رشدتها) كقراءة واعية إلا حين يكون القارئ قد اشتبك مع شرطه الاجتماعى وقرر أن يكون (هو) لا سواء بالمعنى الوجودى العميق .

إن ميرسول يرفض أن يمسرح عاطفته ، فى جميع مراحل الرواية ، بدءا من موت أمه وتقبله النبأ باستجابة عادية حتى رفضه الاعتراف أمام الكاهن بأنه سيواصل رفض (المسرحة) لعواطفه حتى تكون هذه المسرحية نجاة له .

يمشى فى جنازة أمه بلا مبالاة ، وحين يبالى بشيء فبحرارة الشمس اللاهبة والعرق المتصبب على وجوه المشركين، وحين يسهر قرب جثمان أمه يشتهى أن يدخل سيجارة أو يشرب فنجانا من القهوة.. وأكثر من ذلك كله، يذهب بعد موت أمه مباشرة مع صديقه إلى البحر ، ويقضى وقتا طيبا .

هذه المواقف وغيرها جعلت نقاد الغريب يرون فى ميرسول نموذجا لبطل عدى من أبطال ما بين الحربين العالميتين ، وكأنه رسول فكرى من مؤلف العبث وأسطورة سيزيف إلى عالم غارق فى المبالاة الكاذبة ومسرحية الوجود .

لكن أحد نقاد الرواية يرى عكس ذلك تماما يقول : إن هذا البطل صلب لا يلين فى احترام الحق، إنه يبرز من هذه

الناحية بطولة مثيرة للدهشة ذلك أن مواقفه ستكلفه في النهاية حياته، ويرى ناقد آخر أن أمانة الفنان واستقامته هي التي تربط بين ميرسول وخالفه ، ففي مذكراته كتب كامو يقول : « رجلان - أحدهما أنا - وامرأة شاركوا في بناء الرواية » .
لقد أصاب كامو بطله بالعدوى، فرفض هذا الأخير الامتثال لواقع اجتماعي يطالبه بمسرحة عواطفه، لا بالتعبير عنها كما هي ، ومن يتتبع التعرجات السياسية في حياة كامو، يجد مصداقية لهذه العدوى .. فهو انتمى مبكرا إلى مجموعة سياسية ، واستقال مبكرا، غير مواقفه بعد أحداث المجر من الحزب الشيوعي الفرنسي، ووقف بصلافة ضد الاحتلال النازي لبلاده وكان يصدر جريدة كومبا السرية، ثم وقف ضد سياسة بلاده أثناء احتلالها للجزائر .. وغير موقفه بسبب وجود أمه في أحد الأحياء الشعبية في العاصمة الجزائرية .

ما أريد أن أتوصل إليه بشأن الغريب هو موقف مؤلفها من العاطفة العصبية على المسرح ، وقد كان هذا العصيان المتسرب من المؤلف إلى بطل روايته ثمنا لموت محروم من الإشفاق .

كورديليا وحصان حمز أتوف

« إن حبي أرجح وزنا من لسانى » هنا تكمن بذور مأساة الابنة الصغرى للملك لير ، إنها تفشل فى مسرحة عاطفتها (الجهر بحب الأب) فى الوقت الذى تنجح شقيقتها فى ذلك .
إن كورديليا تنوى على الفعل، فتفعله قبل الكلام فيه، تقول لأبيها المخدوع :

إن ما حرمنى عنايتكم وعطفكم لم يكن لوثة من الرذيلة فى جريمة قتل أو فحش، بل لأننى لا أملك ما أنا أغنى بافتقارى إليه، عينا تستجدى كل لحظة ، ولسانا يفرحنى أنه يعوزنى ، وإن يكن افتقارى إليه قد أفقدنى مودتكم..» هذا هو الثمن الباهظ فقدان مودة الأب بسبب العجز، لا عن الحب بل عن مسرحة هذا الحب .

إن مأساة كورديليا ثابت بشرى، إلى أن يتحقق ما تصبو إليه كورديليا فى المسرحية :

وهو نشر الزمن لما طوته الخديعة .. قبل قراعتى مسرحية شكسبير الملك لير بأعوام طويلة، وحين كنا لانزال أطفالا كانت ترد فى الليالى الريفية الأليفة حكاية هى أشبه بمسودة شعبية لهذه المسرحية .

تدور الحكاية حول أب ثرى وبناته الثلاث يذهب الأب إلى الحج ، وفى سهرة الوداع التى تقام عادة ليلة السفر ، توصيه الابنة الكبرى أن يجلب لها معه ذهباً ، وتوصيه الوسطى أن يجلب لها ثياباً، أما الصغرى فكل ما تقوله : عد سالماً

(سلامتك ولفة عمامتك ورجوعك على الدار مثل عادتك) .
الشقيقتان الكبيرتان تسرفان في الغناء الوداعي والبكاء ،
لكن (كورديليا) الحكاية الشعبية تظل صامتة تواصل دعائها
السرى وتقضى الليل خائفة، والابنة الصغرى كما فى معظم
الحكايات المماثلة تظل هى الأكثر حاجة للأب .. تنتهى
الحكاية الشعبية قبل استكمال الموقف الدرامى الذى فجره
عملاق بشرى هو شكسبير . فى إحدى قصائده البسيطة
والجميلة ، ذات السمة الحكائية يقول الداغستنانى جد رسول
حمزاتوف ما معناه ..

أنه أحب ثلاث نساء، الأولى: عندما ودعها وولدت وبكت
بحرقة وتوسلت عودته. والثانية: فعلت الشئ نفسه وطلبت منه
عهدا على الرجوع، أما الثالثة: فلم تقل شيئاً لكن عينيها
تفجرتا حزناً ووداعاً ورجاء .. نسى الشاعر المرأة الأولى ..
نسى المرأة الثانية لكنه يكاد يصهل كجواده وهو يقول ..
أسرع أسرع أسرع يا حصانى إلى
الثالثة.

فى قصيدة حمزاتوف البسيطة دفاع متحمس عن
كورديليا وكل الكورديليات اللواتى أوغلن فى الصمت المشحون
بالحب والوفاء . وبكل العواطف المتعالية على (المسرحية) .
لهؤلاء الكورديليات ، وليرسول ولحيبة حمزاتوف الأخيرة
يظل الوعد الشكسبيرى بالثواب خالداً : « سينشر الزمن ما
طوته الخديعة » .

تجربة في «قراءة» التاريخ الشفوي

منذ ثلاثينات القرن الحالى اشتهرت فى أنحاء فلسطين قصيدة شعبية لشاعر اسمه نوح إبراهيم استشهد (إعداماً) أثناء الانتداب البريطانى، أودع هذا الشاعر فى قصيدته تلك حكمة شعب ممرور وضمنها وثائق إدانة لحكام وزعامات كانت الذئاب تنهش كل شىء حولها حتى فراشها وهى غارقة فى سبات سياسى عميق، وعندما كنا أطفالاً كانت أغنية نوح (الوصية) من الأغانى الأثيرة لدينا ، ربما كان ذلك لبساطتها وسهولة قوافيها ، وربما لأسباب أهم من كل ذلك تتعلق بطفولة مقضومة الظلال وحدود مغمورة بالعشب والجثث المنسية المهمة .

كان الكبار يصغون إلينا فى صمت شجى وعميق، وكنا نلمح ارتعاشات الندم على أهدابهم .

مضت الأعوام مثقلة بمرارات الهزائم المتلاحقة وصرنا نبحت عما أسقطته الأعوام من الذاكرة ، ذات يوم عثرت على أغنية طفولتنا وقد ضمها كتاب صدر بعد هزيمة حزيران، أحسست لدى استعادتها بالقراءة بأن شيئاً بتر منها لعله (القلب)، فهى كما وردت فى ذلك الكتاب داجنة ، لا نبض فيها ، ومقلوعة اللسان، وتكررت حكاية البتر فى كتابين لاحقين بعد

هزيمتين لاحقتين بالرغم من اختلاف مواقف ومواقع وانتماءات المؤلفين الثلاثة ، لم تكن المسألة مجرد مصادفة، لأن هناك ما يرغم المرء بعد تكرار الحذف على الظن بأن ثمة تواطؤا سريا أو ما يشبهه وإن القطع المبتور والمستأصل بعناية من شأنه لو بقى أن يعرض تلك الكتب للمنع في أكثر من قطر عربي .

كم هي الحكايات الشعبية التي تعرضت لبتر مماثل ، وكم هي الأغنيات التي نزفها شعب جريح ثم أدخلت عنوة إلى أقفاص التدجين ؟ الإجابة الوحيدة التي ماتزال تتردد عندي هي الذهاب إلى ما تبقى من الذاكرة ، الذاكرة التي تعيش شيخوخة مهددة بالنسيان لأن التاريخ المكتوب ليس هو على الدوام التاريخ الموضوعي .. ولعله على العكس منه في بعض الأحيان ، والحين الفلسطيني هو في مقدمة هذه الأحيان .

الكتاب المبادر الذي أصدره الفلسطيني في المنفى (د. هشام شرابي) بعنوان تجربة في كتابة التاريخ الشفوي ، كان واحدا من أكثر الكتب استفزازا للذاكرة ، إنه قائم في الأصل على رواية شفوية لمناضل صامت هو (صالح برانسي) الفلسطيني المقيم في بلاده منذ الاحتلال ومنذ فلسطين نفسها، ومدار التجربة هو النضال الصامت طوال ثلاثين عاما، أما مندوب هذه التجربة الشفوية في رواية التاريخ فهو

ابن (الطيبة) البلدة الفلسطينية المحتلة .

عايش (برانسي) التجربة بكل تفاصيلها المكتوبة وغير المكتوبة ، ولم يهاجر، كما أن الاحتلال لم يفلح في ترجمته إلى العبرية وبقي (برانسي) هو برانسي والطيبة هي الطيبة ، لكن الطيبة البلدة الفلسطينية الصابرة ليست صفة للأرض إنها الأرض ذاتها .

تعرض (برانسي) للسجن أعواما ولم يغادر بلده إلا عام ١٩٧٩ حين ذهب إلى أمريكا لحضور مؤتمر للخريجين العرب، وهناك حدث لقاء فلسطيني نموذجي، بين مقيم محترف ومنفى محترف، الإقامة في لحم الأرض ، والمنفى في أمريكا .. ولعله منفى كامل أخذ صفة الاختيار بعد أن اختتم شرابي كتابه المثير (الجمر والرماد) حيث قال في السطور الأخيرة : « لقد نبذتني يا وطني .. لن أرجع إليك .. لن أرجع أبدا » وتلك حكاية طويلة تخص شرابي وكل المثقفين المهاجرين .

لقد كان اللقاء النموذجي ، في أرض معادية ، يبتدىء برانسي رواية التجربة من مسقط الرأس بل مسقط الروح - ولا ينتهي .

إذن لابد أن يقاطعه اثنان .. الدكتور شرابي مدون التجربة، وأنا القارئ الذي سيسمح لنفسه بالقول بأنه لم يستطع الافلات من صفة (القارئ الفلسطيني) لهذا الكتاب

بالذات ، برانسي لا يكرر كلاما مكتوبا ، ينقل شفويا عن الجنرال موشى دايان ما جاء في لقاء هذا الأخير بالمستوطنين الجدد عام ١٩٥٣ يقول :

«نحن جيل مستوطنين، بغير الخوذة الحديدية أو المدفع لن نستطيع غرس شجرة واحدة أو بناء مسكن واحد في فلسطين، يجب أن لا نضعف أو نتراجع عندما يملأ الحقد قلوب مئات الألوف من العرب حولنا، ويجب أن لانخفض إِنْظارنا كي لا يفلت المقبض من أيدينا».

عندما تنقل قنوات الإعلام الصهيوني خطاب موشى دايان، تترجمه إلى لغة أقل مباشرة من هذه ، وتمرره من (الفلتر) لترسيب ما يعلن عن حقيقة الوجود الصهيوني في فلسطين، إن الرواية الشفوية هي توصيل هذه الحقيقة من خلال (الرواسب) السرية أولا ، بعد رواية صالح برانسي لحديث الجنرال الغازي ، يقاطع المؤلف شريكه في التجربة ليقول :

« في ربيع عام ١٩٨٠ قام عالم نفساني أمريكي أعرفه بزيارة إلى الضفة الغربية، ولدى عودته اتصل بي وأخبرني أنه يحمل لي هدية ثمينة من القدس، طلب منه صاحب محل هناك أن يوصلها لي بعد أن عرف أنه على صلة بي ، وانتهى هذا العالم النفساني إلى القول بعد أن رأى بنفسه المشهد كله

هناك :

إنهم - الصهاينة - مصابون بخبل اجتماعي ، لقد أخذوا عن النازيين حتى تعابيرهم وأفكارهم ، ويحجبون عن أنفسهم الحقيقة بستار من الشفقة الذاتية .

ما الذي كان سيقوله هذا العالم النفساني لو عرف قصة (بلوم) الضابط الصهيوني الذي لم يكن ساديا فحسب، كما يذكر الراوى صالح برانسي في هذه التجربة ، لقد كان يقف في الطريق الرئيسي في قرية الطيبة ، ويتفنن في تحقيق سكانها ، كان إذا مر به العربي ولم يلق السلام يناديه ويقول له : لماذا لم تسلم عليّ؟ لأنني إسرائيلي وتحقد عليّ؟ ويأخذ بلوم بالركل والضرب .. الخ.

وإذا مر آخر وسلم عليه بعد أن يكون قد شاهد وعرف ما جرى يوقفه ، ويقول له : من سمح لك بتحيتي ويركله كما فعل بالرجل السابق .

وهنا يأتي دور القاريء كطرف ثالث في هذه التجربة ليقاطع الاثنين ، صالح برانسي ، وهشام شرايبي .
المكان : طولكرم بدلا من الطيبة عام ١٩٦٧ بدلا من ١٩٤٨ . الضابط الإسرائيلي يسأل الطالب العائد مشيا على الأقدام إلى مسقط الروح.

- كيف دخلت بدون تصريح أو بطاقة زيارة قانونية ؟

- لأننى دائماً أعود بعد نهاية السنة الدراسية ، وليس لى مكان آخر أذهب إليه ، هنا عائلتى وبيتى وأنا ..
- أينما يملك مفتاح الجسر ؟
- الآن .. أنت .
- بعد ثلاثمائة سنة ؟
- لا أعرف .
- أنت تعرف ، من سيملكه بعد ثلاثمائة سنة ؟
- لا أعرف .
- هل تتصور أن ما تسمونه ثورتكم ستستعيد المفتاح ؟
كانت أشجار السرو الخضراء تكاد تثقب السماء فى ساحة مدرستى الأولى، وكنت أصغى لنداء غامض يأتى من الطرقات الخالية ومن صفحة دفتر الإنشاء القديم.. وربما من صورة على حائط الفصل ، كان غبار الطباشير يملأ أنفى فأشم رائحة حريفة ، قديمة ، رائحة السطور التى سألت على السبورة السوداء ذات قتل مبكر، خريف الطفولة البعيد يغمر المسافة بيننا .. أنا الطالب الأعزل إلا من رجوعى وهذا الضابط المتقاعد من بشريته .. وهذه الأرض الصغيرة تنن تحت بسطار أسود ثقيل .. وتستغيث بقدمين حافيتين لتلميذ يصغى إلى شجرة سرو ..
وينتهى الحوار بالابعاد ، ما اسوأ أن يطلب منك أن تكون

زائرا قانونيا لبلادك ، ما أسوأ أن تواصل القراءة في كتاب
يستفز ذاكرتك .. ما أسوأ أن تصمت !!

ويجىء دور (برانسي) ذى الجرح الأبلغ ، والنسيان الأشد
ضراوة ، ليروى وصايا الاحتلال ، هكذا تكلم ثانية رب
الجنود:

« أى شخص تلتقون به عليكم قبل كل شىء أن تنهالوا
ضربا عليه .. على كل عضو من أعضائه ، اكسروا كل عظمة
فى جسده ولا تقدموا أى تفسير لعملكم هذا ، وإذا قبضتم
على طفل صغير استدعوا عائلته بكاملها ، أوقفوهم صفا
واحدا ثم أوسعوا الأب ضربيا أمام أولاده .. إن العرب
لا يفهمون أسلوبا آخر .. ».

هذه وصايا رب الجنود التى يوردها الراوى شاهد العيان
على لسان المعارض يورى أفنيرى من خطاب له فى الكنيسة
عام ١٩٨٠ .

وهنا يتذكر القارىء (الطرف الثالث) جزءا من المشهد
الكبير، صيف عام ١٩٦٧ ، جمع جيش مدجج أهل قرية
صغيرة فى ساحة واسعة ، كانوا عزلا تماما إلا من
أجسادهم وذاكراتهم .. قفز أحد الجنود الذين يطوقون
الساحة بأسلحة تكفى لخوض معركة ، والتقط طفلا ، أوقفه
أمام الناس جميعا وأخذ يصفعه على وجهه ، كان رأس أبيه

يهتز وأصابع الجندي تحفر وجه الابن ، دوت الصرخة العزلاء
فى الساحة ، وكان الجميع كمحكومين بالإعدام ، ظهورهم
إلى الحائط .. حائط التاريخ (المكتوب) ! والذاكرة وحدها
تمطر قرى أمنة بضجيج الأطفال والنساء والباعة ..

سنة أعوام فقط، كان على الأصابع الواثقة البلهاء أن
تنتظر مرورها ليعود الطفل وعاء من غضب وديناميت ، كان
يحلم ببتير الأصابع التى هوت على وجنتيه الطريتين ، وحفرت
تجاعيد مبكرة فى وجهه .. وكاد يجن حين كان يسمعهم
يقولون له .. صافح تلك الأصابع ، فالحياة ممكنة .

وعند أحد مداخل القرية انفجر الجسد الفتى، وعند أحد
مداخل القرية انفجرت حبة رمان ناضجة أمام غزال من دم .
أحيانا تكون مقاطعة الراوى لنيل حصّة من الرواية ،
فالأبطال هنا لم يحددهم مؤلف ، إنهم يتكاثرون بقدر عدد
القراء الذين يمتلكون ذاكرات مشمسة، غزيرة الضوء ،
شحيحة النسيان ،

ويأتى دور (برانسى) الشقيق الأكبر للقارىء ، سلف
المنفى وجذره .. هناك ليروى حصته من الحكاية :

عام ١٩٧٨ طوق جنود الاحتلال مخيم (قلنديا) قرب رام
الله وفرضوا عليه نظام منع التجول وجاء الضابط الصهيونى
المسئول وأخذ يتفقد المجتمعين حسب الأوامر ، ولفت نظره

شاب عربى ذو بنية قوية، ولم يكن ليَعْجبه منظر الشاب
القوى، فأمره بالمثل أمامه وسأله الضابط : من أين أنت ؟
- من هذا المخيم .

- أمتزوج ؟

- لا .

- وأين تسكن ؟

- مع أهلى .

- هل والدك بين الناس هنا ؟

- نعم .

- أين هو ؟

وأشار الشاب إلى رجل مسن واقف بين الناس فناداه
الضابط وأمره بالوقوف أمام ابته ، ثم أمر الابن بالبصاق
على وجه والده ، فرفض الشاب ، وانهالوا عليه ضربا حتى
فقد وعيه .

السؤال يجبر السؤال ، والحكاية توغل فى الماضى ،
ويواصل القارئء التهام سطور الكتاب كمن يلحق دمه .
ويشارك فى التأليف ، وتبقى الذاكرة جذعا لأغصان
لاتعيقها سماء .

الريح والنافذة

- ١ -

النص المتعدد

بين عشرات الرفوف المزدحمة بالعناوين ، تبقى هناك عشرة أو عشرون أو ثلاثون كتابا هي الأكثر امتلاء ببصمات الأصابع ، والأكثر تهرؤا فى أغلفتها .. وأخيرا الأكثر صداقة لنا !

لماذا . لأننا فى فترة ما وجدنا بها ملاذا لأرواحنا . وجدنا بشخصها إن كانت - روايات أو قصصا - أناسا يعبرون بأقوالهم وأفعالهم عن المكبوت فى أنفسنا ، إن مؤلفى كتب كهذه يصبحون مع مرور الوقت من أقاربنا الأكثر حميمية، يسافرون معنا ويجاورون فراشنا حين نتعب .. ولو سئل أحدها عن شىء يصطحبه إلى السجن أو إقامة جبرية أو عزلة ما لاختار بدون تردد تلك الكتب التى يعود إليها بين وقت وآخر ، بين عام وآخر .. كتب كهذه تشبه المناجم الأسطورية غير القابلة للاستنفاد ، لأن ما جاء بين سطورها وكلماتها أكثر بكثير مما جاء فى الحروب المطبوعة ، وكتب كهذه تتحدى معرفتها ونموها ، لأننا حين نعود إليها نكتشف فى كل مرة ما لم نكتشفه من قبل .

كم من التأويلات يقبل (طاعون) كامو ، وكم من التأويلات تقبل وهران المدينة - ساحة الوباء ؟ إن جرثومة الطاعون حين

تناولها كاتب مثل كامو كفت عن كونها مجرد جرثومة! إنها تبلغ القلب، وقد تفتك بروح الفرد الإنسانى ، وحين يعم الوباء تزحف المقابر على الضواحي وأخيراً إلى قلب المدينة .. وهذا ينطبق أيضاً على مقاومة الجرثومة من قبل أناس جازفوا بأنفسهم لإنقاذ المدينة وتاخموا الفداء فى ذلك .

فى القراءة المبكرة تثير الطاعون غثيانا عضوياً ، وتغرى بالعزوف عن المواصللة لكنها بعد ذلك وحين يصبح القارئ الجاد طرفاً فى الرواية ، لأنه قرر بشكل أو بآخر أن يصبح طرفاً فى حوار عصره ولن يفهم الطاعون بمستواه الرمزي قارئ ما يفضل كلمة الناشر على الغلاف أو مقدمة المترجم السريعة، لن يحدث مثل هذا الارتقاء إلا من خلال معاينة متدرجة للواقع .. بشقيه:

الجرثومة والعلاج، لهذا لن يفرق القارئ العادى بين الطاعون يقدمه (أرتو) أو (ديفو) وبين طاعون كامو إلا بقدر وعيه برمز الطاعون كما يقدمه كل من هؤلاء .
ومادنا بصدد كامو.

فإن الغريب على سبيل المثال القصة البسيطة والتقليدية كما يقول -غريبن- هذه القصة وجدت عند ترجمتها الأولى ناشراً تجارياً يختزلها فى بحر ومايوه ووعد للقارئ برحلة

غرامية .. كما وجدت من يقول - رغم أهميته الثقافية - إنه لم يفهمها (د. طه حسين) .

هذه القصة البسيطة تبدأ من اليومى العابر والأليف المتكرر حد الأهمال، وهى موشاة ببوليسية تصطاد قارئاً ساذجاً وبجريمة قتل واهية الأسباب، لكنها برغم ذلك تقول أشياء كثيرة لم تقلها روايات لها أضعاف أضعاف صفحاتها..

ليس الناقد هو من كشف عن إمكانات الغريب المتنامية فى كل قراءة جديدة، لكن وعى القراء المتنامى هو الذى يعيد اكتشاف هذه الإمكانيات، لابد أن ننفق وقتاً طويلاً ونطوى خيبات اجتماعية كثيرة قبل أن نصل إلى الحد الفاصل بين تزييف العاطفة ارضاء للغير وبين إعلانها كما هى .

سيفهم (ميرسول) وإشكاليته الاجتماعية من عرف بخبرته شيئاً عن هذا، والغريب كرواية إفتضاحية للوضع البشرى من الطبيعى أن تجابه بادی الأمر بالصدود ... كبطلها تماماً ولكنها تتحدى الوعى الزائف المراوغ ولا تقيم وزناً لصدوده .. لأنها موعودة بوعى بتخطى هذا الزيف، وكل من قرأ هذه القصة عبر مراحل نموه الثقافى يجد أن مجال الاكتشاف فيها ما يزال مفتوحاً، لأنها التقطت الدواخل السرية وبذلك لامست الحقيقة .

جسيم ولكن

يقول (جان جويو) :

حين أرى الجمال أود أن أكون اثنين

وأنا أقول ليس الجمال فحسب تمة من المشاهد
والانفعالات مايجعلنا نضيق بكوننا (قليلين) إلى هذا الحد
لأبد من وجود آخر بشرى يقاسمنا الدهشة يحمل عنا شيئاً
من فرح وحشى مبالغت أو حزن يكسر العظام .

فى القراءة تصادفنا عبارة ما ... موقف ما قد يدفعنا إلى
إيقاظ بجوارنا أو أن نحدث أنفسنا كالمجانين لأن من الأفكار
مايشبه الصواعق وإذا كان البشر يحاولون صدها وتسريب
شحنتها بأعمدة معدنية، فإنهم لم يوفقوا إلى مثل هذه
المصدات فيما يتعلق بالأفكار .

ذات ليلة كنت أقرأ مسرحية صغيرة لـ (كالديرون) (الحياة
حلم) قد تبدو لى الآن أقل شأنًا لكنها فى تلك القراءة جعلتنى
أفهم مايعنيه (جويو) بقوله (أود أن أكون اثنين) كان الجمال
مختزلاً فى حكمة تعطى الزهد أقصى معانيه ولا أدرى لماذا
انفجر لدى إحساس بالتفاؤل برغم التشرب البطيء للمأساة ،
كانت المسرحية على ما أذكر تقول فى النهاية سيكون ثمة
ماهو أسوأ على الدوام وإذا كانت (الجنة) مستحيلة فإن

الحدائق ممكنة ولا بد أن نتحسس ماتبقى إذا كنا قد خسرنا ملكوتنا ما .

تكرر لدى هذا الإحساس أثناء قراءة (جسيم باربوس) وإن كانت الفكرة التى تشكلت لدى عنها من خلال (اللامنتى) كانت على العكس تماما ...

هناك تجربة وجودية مفعمة بمعاناة اللامعنى، وجه نحيل شاحب يصادف صاحبه بلا مبالاة فى مرايا الشارع، ونزوات جسدية تبحث عن تجارب مجانية فى الطريق .

بهذا الهاجس كانت القراءة الأولى لجسيم باربوس وبدأت رحلة تفريغ الروح من ممتلكاتها شيئاً فشيئاً، بصاص ينتهك حيوات الآخرين فى الظلام والوحدة، تشكيك عنيف بجدوى الحب والفن، وأخيراً فضح محتويات الجسد البشرى.

من أين انفجر الإحساس بالجدوى قبيل الصفحات الأخيرة لا أدري لكننى بدأت أتهياً لمفاجأة ما ...

لأجد أن اللاشئ الذى يحاصرنا على امتداد الرواية هو ما يجعلنا نكتشف (كل شئ)، فينا لا خارجنا، وهنا أعود ثانية إلى عبارة (ستيتتر) فالذى يضعف إحساسنا به ليس أنفسنا نحن تلك التى تكونت بخياراتنا وإرادتنا، إنها النفوس الجمعية، والتى يحل أحدها مكان الآخر دون تغيير

جوهري .

وحين دافع الوجوديون عن فلسفتهم ضد الإشاعات
البرجوازية والنزاعات المحافظة والإتباعية، كانوا ينطلقون من
شيء كهذا، فالإنسان الذي يعاني الهجران واليتم في العالم
عليه أن يبتدع قراراته تبعا للمواقف التي يجد نفسه مشروطا
ومحاصرا بها، ومن المنطلق نفسه جعل سارتر حرية الإنسان
صخرة صلبة يحملها على كتفيه وهو يقطع نهر الحياة
(الزمان) .

إن مأساة (الأدب) ليست مأساة خالصة كما يقدمها
الحادث اليومي، لأن إعادة بنائها وحث الإرادة على تجاوزها
هو بشكل أو بآخر تمجيد للحياة في كل فصولها لهذا كان
الموت نفسه في الأدب الكبير مرحلة حاسمة في الحياة
وتتويجا، لها وليس نقيضا (ستاتيكا) لها إنه كما يقول ريلكه
في إحدى قصائده :

«نحن لسنا سوى القشرة والورقة

والموت الكبير الذي يحمله كل واحد

هو الثمرة التي يدور حولها كل شيء»

وقد قال (أنجلوس) أن هيدجر الأب الوجودي قال يوما:

إنه لم يضيف في فلسفته عمقا جديدا إلى ما عبر عنه ريلكه
شعرا.

والحياة بهذا المعنى ليست هرباً (دائماً) من الموت، إن الموت بمعانيه المتعددة يقطعها لكن ليغذيها في بعض الأحيان ويمنحها المعنى المفقود في أبدية عضوية متخيلة، لقد فطنت الأسطورة إلى ذلك فجعلت (سبيل) المحكوم عليها بالعيش لا أبدى لا تكف عن اشتهااء الموت، وأحب أن أفرق بين وعى الموت وبين (اشتهاائه) على طريقة الرومانسيين تلك الطريقة التي عبر عنها أبطالهم (المسلولون) والمولعون بشحوب الاحتضار .

وفي ضوء هذا الفهم يمكنني أن أعتبر قول (بييتس) الشهير: (نبدأ ممارسة الحياة حين نتصورها في صورة مأساة) ...

هذا القول ينفي عن الحياة سطحياتها العضوية ويهيء القارئ لقبول الرحلة كسياق متكامل كما جعلنا في منجى من الحس الفجائي - ولا أقول الدرامي .

- ٣ -

واقعية الممكن

قبل عدة أعوام قرأت تحقيقاً صحفياً عن خادمة سجيئة قتلت طفلاً مخدمياً بنفس الطريقة التي يرويها (تشيكوف) ففي إحدى قصصه، وكانت التفاصيل متشابهة إلى حد كبير بين القصة والحادثة، والخادمة لم تقرأ تشيكوف لكنها كانت

التجسيد الأرضي لبطلته التي تصارع فيها النعاس المتراكم عبر عدة ليال مع الرغبة فى إخماد صوت الطفل الباكي (بالخناق) ... وفكرت أية واقعية تلك التى ينتمى إليها قصة تشيكوف، هناك عشرات (الواقعيات) التى يصنفها نقاد الأدب لكن واقعية تشيكوف من خلال تلك القصة تقترح لنفسها تصنيفاً جديداً إنها واقعية (مستقبلية) إن صح التعبير وهى واقعية الممكن لا المتحقق .

فى حالتنا هذه يقبض الكاتب على اللحظة الراهنة، ثم ينفجر فيها كل الكوامن والمتحفزات، فيكون صادقاً لا بما ثبتت صحته فى الماضى بل بما ستثبت صحته فى التجربة الإنسانية عبر التحولات والتغيرات الطارئة، إن الكاتب قليل الخبرة وقليل الذكاء يورطنا ويورط نفسه وشخصه ويوقعنا جميعاً فى مصائد لانستطيع منها فكاكاً إلا بالإقلاع عن إكمال روايته أو كتابه، وهنا لابد من بلوغ نقطة يتقاطع عندها نوعان من الكتاب ... ونوعان من الكتب.

النوع الأول الذى يذهب إلى الكتابة مسوقاً بهواجس كبيرة بنزوع نبوى نحو التغيير وجعل الإقامة فى العالم ممكنة، وهذا النوع لابد أنه جرب أشكالاً من الحياة لكن حريته الفائضة وحيوية روحه الفائضة أيضاً جعلته يكتشف

سحر الكتابة، إنه إذ يكتب سطره الأولي يعترف - دون أن
يصرح بذلك - بأنه سيتدخل في شئون تمس صميم خلق
العالم، وإنه بجديّة بالغة إنسان لديه إعتراضات على الواقع
والمعطى تستحق إصغاء الآخرين.

والنوع الثانى افرزته المطبعة، وتطور مهنة الصحافة وتعدد
منابرها، إن قضيتته الأساسية هي أن يصبح (كاتباً) ولأن
هذه القضية ليست قضية إلا على سبيل المجاز فإنه سيثرثر
أعواماً ويلحق الأذى بمنضدى الحروف ويغوى عدداً كبيراً من
القراء الباحثين عن العون ... لكن دون طائل.

من منا لا يشعر بالأسى وهو ينظف رفوف صفحات كتاب
كما لو كان يقشر (بصلة) ويبحث عبثاً عن اللب ... ؟
من منا لا يشعر بالأسى وهو ينظف رفوف مكتبته من
الضيوف الثقيلين الذين يحتلون فراش ومقاعد غيرهم، وتجلس
كتبهم على الرفوف كتنابله السلطان وخصوصاً إنها الأكثر
إجتذاباً للغبار بسبب الأهمال ...

- ٤ -

بينارس وإيثاركا

فى إحدى قصائد بريخت - أغنية بينارس - تصبح كل
المدن المتحققة ملعونة تخلو من كل ما يريح الروح، لهذا لا بد أن
يحلم المرء بمدينة نائية، طيبة يعلق عليها كل حرماناته، وفى

القصيدة تحمل مدينة بريخت الفاضلة اسم بينارس، إنها
الخلاص المرتقب، والحل لجميع المشكلات القائمة لكن
القصيدة تنتهى بصدمة تفاجئء الحالم

«أسوأ الأنباء مايقال

أن (بينارس) أصابها الزلزال ...»

تذكرنا قصيدة بريخت هذه بقصيدة (كفافى) (الطريق إلى
إيثاكا) وإيثاكا هى الخلاص أيضا، وهى الفردوس الأرضى
التي تنتهى عند بواباتها رحلة العذاب ... لكن كفافى يتنبه
إلى أن الإنسان سينتهى وتنتهى أحلامه إذا بلغ إيثاكا
الحقيقة ...

إيثاكا الواقع ... فيجعل الطريق إلى إيثاكا أجمل بكثير
من بلوغها ...

«لقد وهبتك إيثاكا الرحلة الرائعة

وبدونها لم يكن بإمكانك الرحيل

وليس لديها ماتهبك سوى هذا ...

وإن وجدت إيثاكا فقيرة فهى لم تخدعك

إذ غدوت من الحكمة فى هذه التجربة

بحيث فهمت فعلا معنى هذه (الإيثاكات) !

وفى (البلد البعيد) لجيتته، يحدث الشئء نفسه لكن فى

خيال فتاة رقيقة لاترضى بكل مايقدم لها، وتبكى طوال الوقت

حيننا إلى (إيثاكاها) البعيدة والتي سيكون الوصول إلى
بوابتها مستحيلا ...

لقد ولدت المغامرة والتي يجعلها (وايتهيد) أحد خمسة
أسس لقيام الحضارة من الحلم ببلوغ (إيثاكات) عديدة،
أخذت أحيانا شكل (المدن الفاضلة) وأحيانا (الجمهورية
المثالية) وأحيانا أخذت شكل ذلك المرتفع الصعب الذي
يستطيل أكثر فأكثر كلما ظن المتسلق على سفوحه أنه اقترب
من الوصول .

إنها الحكاية الطريفة عن العجوز وزجاجة الخل والجنى
فالعجوز كانت تنن طوال الوقت من ضيق الزجاجاة وحين
سمعها الجنى حقق حلمها فى الإقامة فى بيت كبير
وهادى .. لكنها عادت إلى الشكوى ثانية ... لكن من العزلة
والهدوء هذه المرة ... فأخذها إلى شقة فى المدينة الصاخبة
ولم تكف عن الشكوى ... أعدها الجنى أخيرا إلى زجاجة
الخل .

كلنا نقيم بشكل أو بآخر فى زجاجات قد تكون مليئة
بالخل أو العطر أو الماء أو أى سائل آخر ... وكلنا نحلم بـ
(بينارس) أو (إيثاكا) لكن ما أسرع ما نشكو من الوصول ...
ونبدأ بالحلم (بالمدينة) المحرمة من جديد ...

فهل نجد فى قراءة بحثا موازيا عن (إيثاكا) الحقيقية ؟

أم أننا نبحث عن محطات جديدة نتزود بها بقليل من الماء والزاد والراحة لنواصل السير ؟ الذين يقرأون لأنهم قرروا أن المعرفة هي وسيلتهم التي اختاروها لتشييد نفوس لا تشبه سواها ... ولا تمحى فى ظلال غيرها ... هؤلاء يسافرون ويرحلون ويمشون ويتحارون حتى لو كانوا عديمى الأرجل ومربوطين على أسرتهم ...

-٥-

قوة الروح

كتب أندريه جيد فى (قوت الأرض) ... «أن هناك كتباً تصلح للقراءة فى الحدائق العامة، وهناك كتب تقرأ فى الطرقات ... وأخرى تقرأ فى الفراش ... ألخ ...» وعن كتابه يقول يجب أن يقرأ كمن يمشى حافياً على الأرض ... على لحم الأرض وحقيقة الأمر أن هناك كتباً كثيرة لم يذكر (جيد) كيف يمكننا أن نقرأها ... لأننا كقراء نحدد ذلك ... أن أهم الكتب على الإطلاق تلك التى نقرأها ونحن على حافة الحياة نلوذ بها بعد أن يعم الوياء !

وقد يكون الوياء طاعونا أخلاقياً كذلك الذى فتك بـ (وهران) الرمز وكاد يفتك بضمير مؤلف الطاعون كما يقول (أوبراين)، ونحن حين نكون على تلك الحافة قد لانجد ما يحفزنا إلى الاستيقاظ لعيش يوم آخر - ما أشبه

بالبارحة- فنبحث عن العون فى خلاصة الحكمة المقدسة لنا
على هيئة كتاب والكتب التى من هذا النوع قليلة بالطبع لهذا
يسهل علينا عزلها ووضعها على رف قريب من الذراع وقريب
من الموضع الأكثر عرضة للإصابة (أرواحنا) ...!

-٦-

ممنوع الكذب ...!

نكذب أحيانا لا لشيء إلا لأننا لانستطيع الإقلاع عن
عاداتنا الأكثر قدما منا، فالاميبا تكذب وكذلك الحرباء ولم
يسلم عن اسقاطات البشر حتى الطبيعة، فثمة الفجر الكاذب
والحمل الكاذب والسحابة الكاذبة .

وحيث نقول بأننا لا نكذب إنما نضيف كذبة كبرى إلى
تاريخ الكذب الذى إمتاز به صنفنا الحيوانى هناك دراسات
كثيرة - اجتماعية بشكل خاص - تعيد الكذب إلى الإضطهاد
فهو إلقاء بشرى للعقاب، وقد يكون احتيالا بريئا من أجل
العيش وعلى هذه البذور الصغيرة نبتت الكذبات الكبيرة التى
قد تؤدى أحيانا بأثمن مافى الحياة .

قصة قصيرة ومسرحية عالجتا كذبا من نوع آخر، يسمونه
الكذب الأبيض أو البرىء، حين قرأتها أحسست بأن هناك
ما يشبه شعارا مرفوعا يقول (ممنوع الكذب) بكل أنواعه
البيضاء والسوداء والرمادية لأنه فى جميع الحالات يؤدى إلى

الموت .

مسرحية (سوء تفاهم) لألبير كامو ولدت لأول مرة كخبر
شاحب فى جريدة، عثر عليه (ميرسول) بطل (الغريب) تحت
وسادته، والخبر المنشور فى تلك الجريدة كان عن حادثة
طريفة فى، فى السجن، بلدة صغيرة فى تشيكوسلوفاكيا
اسمها (بودجوفيكى) وهو الاسم الذى أطلقه كامو على
مسرحيته بادية الأمر ثم غيره .

ولو قرأنا بين الخبر الذى يقرأه ميرسول فى الغريب عن
هذه القرية وبين تفاصيل مسرحية (سوء تفاهم) لوجدنا أن
كامو لم يضيف سوى أمور ليست جوهرية كتبديل السم
بالخنق أو كجعل الابن العائد أبا لطفل .

وهنا لابد أن نتذكر ماقاله كامو فى كتابه المبكر (الوجه
والقفا) ... إن لكل كاتب أصيل نبعا واحدا يغذيه طوال حياته
وهو الشئ ذاته الذى يتوصل إليه (فيليب يونغ) فى دراسته
عن همنجواى إذ يتوصل إلى أن كل حيوات أبطال همنجواى
نبئت وتفرعت عن جذر واحد .

فى مسرحية (سوء تفاهم) يكذب الابن (جان) فقط ليجعل
المفاجأة أكثر إدهاشا لأمه وأخته فهو يعود إليها ثريا بعد
عشرين عاما من الغربة، ويجد أنهما تديران فندقا صغيرا
ينزل فيه دون أن يعلن عن هويته الحقيقية، وعندما تكتشفان

ثراءة تقرران - كما تفعلان عادة مع الزبائن - أن تقتلاه
وينتهى السلم الدرامى بتنفيذ الجريمة ، لكن الأم وابنتها
تفاجآن فى اليوم التالى بالحقيقة ، فالذى قتلاه كان الابن
الغائب ، ويكون التكفير الوحيد عن هذا الإثم هو قتل
نفسيهما حين تنتحران .

كذبة بيضاء صدرت عن نية لجعل المفاجأة (كاملة) أدت
إلى موت الأطراف جميعهم ، لكن أهذا كل ما أراده كامو من
سوء التفاهم ؟ أيريد أن يقول بأن الصدفة العشواء تؤدى إلى
ما ليس نتوقعه إذن علينا أن لا نسهم فى هذه الصدفة ؟

لقد كانت الأخت متبرمة من حرفة القتل وسرقة زبائن
الفندق لذلك طلبت من أمها أن تكون جريمة قتل (الأخ) الذى
لا تعرفه آخر الجرائم ، ولعل هذا ما يزيد من إحساسها
بالإثم والمرارة وبالتالي بلجوئها إلى الانتحار .

إن تأويل سوء تفاهم لم يكن صعبا على دارسى كامو ،
تقول (جيرمين برى) : إن المرء ليستشعر من خلال المسرحية
التباريح الشخصية وسنى الأربعينات المظلمة عندما غدت
أوروبا كلها كذلك النزل الذى جعله كامو ساحة لمسرحه .
غدت دارا للجثث وهى - أوروبا - بمثابة الأم التى تقتل
أبنائها ، وتأويل (برى) أو غيرها لهذا العمل قد يدفعه إلى
المستوى الأخلاقى بمعناه التاريخى وهذا ليس غريبا على

كاتب جعل (العدالة) فى طبيعة هواجسه .

فبالى أى مدى تلتقى مسرحية «سوء تفاهم» مع قصة سارتر (الجدار) ؟ تلتقيان بدءا عند ادانة اللعب المجانى الذى يوصل أخيرا وبالصدف العشواء إلى الهلاك .

فى الجدار ينتظر ثلاثة أشخاص ساعة تنفيذ الإعدام خلال المقاومة وثمة ما يشير إلى أن الأحداث تدور فى أسبانيا، إن أحد المحكومين يصر على عدم البوح بمكان رفيقه الهارب ، لهذا يقول المحقق: إنه يختبئ فى أحد الأكواخ فى المقبرة ، بينما يعرف هذا بأن رفيقه يختفى فى بيت أقاربه، والذى يحدث أن الهارب المدعو (غرى) يغادر بيت أقاربه لأنهم سربوا أخباره أو هكذا توهم ، فيذهب مسوقا بالمصادفة العشواء نفسها إلى المقبرة ، وهناك يعثرون عليه يقاوم قليلا لكنهم يربونه قتيلا .

وحين عرف صاحبه بالأمر بدأ كل شىء حوله بالدوران ، وجلس على الأرض ، وكان يشعر بالخجل إلى حد البكاء . وهكذا تنتهى قصة (الجدار) ثقيلة وحادة على (فعل) تم بغير ما قصد فاعله .

وإذا كانت (سوء تفاهم) قد قبلت تأويلات عديدة ، منها ما ذهب إليه جيرمين برى فإن «الجدار» تحيل القارىء إلى المحاور الأساسية فى فكر سارتر ، حيث الكذب والتماهى مع

الأخر وتمثيل الوجود عوضا عن عيشه باستغراق .. كل هذه الصفات والأفعال تصدر عن ما يسميه سارتر (سوء الطوية) وليس سوء الطوية شرا على الدوام ، فنادل المقهى والمهندس والمعلم كل منهم يؤدي دورا يتطابق مع (نموذج) لا لكى يلحق أذى بالآخرين، بل دفاعا عن كسل الروح فى أن تحفر لها حدودا وملامح تليق بكائن حر كالإنسان ، لكن بالرغم من ذلك قد يؤدي كذب عابر إلى كارثة ، إن (جان) العائد فى سوء تفاهم أراد أن يلعب لعبة لا مبرر لها فسقط ضحيته ، وكان العبث الكاموى هو ما جعل المصادفة تفقد مجانيتها المعتادة وتصبح عددا من الجرائم فى وقت واحد ، أما بطل الجدار فقد أراد أن يتخلص من مأزق التحقيق ويخلص رفيقه فلجأ إلى الكذب الذى دفع ثمنه حياة (رفيقه) وأصبح صادقا رغم أنفه من وجهة نظر الأعداء .. أى ارتكب جريمتين فى آن واحد اعترافه وقتل رفيقه بعد القبض عليه فى المقبرة.

—٧—

الدليل إلى الضد

عندما قرأت (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة للمرة الأولى . كنا ما نزال أكثر ميلا للكتب التى تشكل امتدادا للدراسات الأكاديمية ، الكتب ذات المغامرة المنجومة والتى تقدم معلوماتها بطريقة منظمة (استقرائية) ، وحين بلغت

صفحة (١٥٧) تحديداً في ذلك الكتاب قرأت مقاطع من قصيدة للشاعر محمد الماغوط ولم أكن قد قرأت له شيئاً من قبل ، لقد أوردت الشاعرة نازك مقطع قصيدة الماغوط لتوضح - كما تقول - التباساً حدث في أذهان القراء فأخذوا يخلطون بين الشعر والنثر ، والحق مع هؤلاء كما تقول نازك إذ كيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحر الموزون من قصيدة النثر التي تكتب -وهي نثر- مقطعة وكأنها موزنة ، لقد فهمت كلام الشاعرة هنا كما في مواقع أخرى من الكتاب أنها تمنح الشعر امتيازاً من خارج الكتابة ، وهو امتياز غيبى أو يجب علينا أن نتصوره كذلك وكانت الشاعرة تصر على تسمية صاحب تلك المقاطع (أديبا) نفياً لصفة الشعر عنه ، كما أنها سمت مقاطعه (خواطر) نفياً لشعريتها ، أما الماغوط فقد قاطع المؤلفه في آخر تلك الصفحة ليقول :

«ليقتنى وردة جورية في الحديقة ما

يقطفنى شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

ومن شبابيكي الملطخة بالخمير والذباب

تخرج الضوضاء الكسول إلى زقاقنا

الذي ينتج الكأبة والعيون الخضرة

اشتهدى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة .
أو صليبا من الذهب يحلى صدر عذراء .
تلقى السمك لحبيبها العائد من المقهى .
وفى عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج»
والهامش المقتطع الذى يشير فى أسفل الصفحة إلى هذا
المقطع جاء فيه : خاطرة أغنية لباب توما ، من كتاب حزن فى
ضوء القمر .

أما تعقيب المؤلفة عليه فهو : هذا نموذج مما يسمى
بقصيدة النثر وهو كما يرى القارئ نثر اعتيادى لا يختلف
عن النثر فى شىء .

لقد استوقفنى مقطع قصيدة الماغوط وأعدت قراءته بضع
مرات . وأحسست بصلة من نوع ما بينى وبين هذا الشاعر ،
وحين حاولت اكمال القراءة فى كتاب نازك ، فاجأنى بمقطع
من إحدى قصائدها ، جاءت به كتنقيض شعري لخاطرة
الماغوط (النثرية) وتقول الشاعرة :

أمس اصطحبنا إلى لجج المياه
وهناك كسرنا ، بددنا ، فى موج البحيرة
لم نبق منه أهة لم نبق عبرة

ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه
ما عاد يلقي الحزن فى بسماتنا

أو يخبىء القصص المريرة خلف أغنياتنا .. إلخ
سأعترف هنا مع بالغ تقديري للشاعرة وكتابها ونموذجها
(المضاد بأنتى لم أستطع مواصلة القراءة وذهبت أسأل
الأصدقاء عن شاعر اسمه الماغوط ، فى البدء عثرت على
حزن فى ضوء القمر ، ثم على غرفة بملايين الجدران ، ولم
أعد إلى كتاب نازك إلا بعد فترة ليست بالقصيرة ، أما
المفارقة التى دفعتنى إلى استرجاع هذه التجربة فى القراءة ،
فقد علمتنى فيما بعد أن ما يقال عن الشعر أو حوله أو وراءه
لن يغير من طبيعته فى شىء ، ويقودنا إليه ويحببنا إليه من
حيث هو يرفضه ويدينه ، وقد يكون العكس تماما ، وكانت
المعادلة التى ظل (يفتشنكو) يرددتها وهى الشاعر هو مجموع
قصائده لا أكثر ولا أقل ، هى المعادلة الصحيحة ، بالرغم من
كل ما طرأ على الشعر والشعراء من أسلحة وفدت إليهم من
خارج قصائدهم ، من نفوذهم اللاشعري والمحكوم بالموت مع
موتهم .. تماما .

صداقة الصنف

قليلون هم الكتّاب الذين يتحدثون عن زملائهم المبدعين بموضوعية ، ويقرون بقيمتهم كما هي فعلا ، فأراء استورياس وبورجس مثلا بالروائي الكولومبي - ابن القارة نفسها - ماركيز أضحت معروفة ، وثمة من يتندر بها من الصحفيين والكتّاب، فاستورياس يخلع عن ماركيز كل قيمة أدبية تجعله جديرا بمكانته الراهنة ، إن صراعا اشبه بصراع الديكة غالبا ما يحل مكان الحوار الهادئ بين الكتّاب، إنه شيء يتجاوز ما يسمونه (التحاسد) أو (عداوة الصنف) ولعله يعود إلى النرجسية الحادة الكامنة في أعماق الكاتب .

وفي أدبنا العربي القديم عرفنا مثل هذا الصراع الذي بلغ أشده في (النقائض) ومدارس الهجاء التي طرحت عددا كبيرا من محترفي الهجاء الذين إن لم يجدوا أحدا يهجونه اتجهوا إلى نفوسهم ليشبهوا بها .

وهنا لابد من وقفة مع شاعر عربي ، كثير خصومه المعترضون على أسلوبه التجديدي في الشعر ، هو أبو تمام ، أحس أبو تمام بصراع الديكة ، وتمنى لو كانت الأمور على غير هذا فهو يقول:

لما بدت الأرض من قريب

تشوقت لوابلها السكوب

تشوق المريض للطبيب

وطرب الحب للحبيب

وفرحت الاديب بالديب

هذه الأبيات كانت فى وصف سحابة ، لكنها شفت عن
تشوق الشاعر لتجاوز التحاسد الذى ساد بين شعراء
عصره.. وبينه وبين هؤلاء الشعراء .

تذكرت هذا وسواه بعد قراءة مقال كتبه إيليا أهرنبورغ
عن همنجواى، والمقال يشى باحتفالية وامتنان لم تستطع
نرجسية أهرنبورغ حجبهما ، فهو يروى أولا حكاية لقائه
الأول بهمنجواى وسوء التفاهم الذى نشأ بينهما لكنه يمضى
بعد ذلك ليقول : أن همنجواى كاتب غير قابل للتقليد ، فهو
الوحيد بعد تشيكوف الذى استطاع أن يقول تلك الأشياء
الكثيرة عن الانسان فى اطار القصة . أما الجانب الشخصى
فى مقال أهرنبورغ فهو حكاية قراءته لمخطوط الترجمة
السوفيتية لرواية (لمن تدق الأجراس) يقول كفافى عام ١٩٤١
نتعرض للغارات الجوية ليلا فى موسكو ، وقررت أنا وزوج
ابنتى الذى عاد لتوه من الحرب أن نقضى الليلة معا فى كوخ
ريفى خال ، لم نذق طعم النوم تلك الليلة ، وظللنا طوال الليل
نقرأ الرواية، لقد بلغ من استغراقنا واستمتاعنا بقراءة الرواية

أننا لم نكن نسمع أصوات المدافع وانفجارات القنابل ومازلت أذكر كلمات زوج ابنتى وهو يقول : (إنها رواية تفيض مرارة ورجولة) ..

وبعد اسبوعين قتل زوج ابنة أهرنبورغ فى الحرب ، وكانت لمن تدق الأجراس، آخر ما قرأ من كتب ، لقد بلغت حماسة أهرنبورغ لزميله الروائى حدا جعله يقول عنه بعد موته : (إنه قرب بين شعوب لم تكن لتتقارب لولاه) .

بهذه العبارة الأخيرة يضع أهرنبورغ أصابعه على الجدى الحقيقية للادى ، باعتباره تعبيرا عن الوضع الانسانى الذى يتجاوز الحدود والشعارات واعداء بتحقيق أهم ما يصبو إليه الناس، إنسانيتهم التى تتجهر أكثر ما تتجهر فى الأدب الحقيقى .

الموت فى هيئة امرأة

امرأة غامضة . غريبة ، تطلع من ضفة النهر حاملة بذراعيها الطويلتين سلة من الأعياد لأطفال القرية ، تجمعهم كحلقات سلسلة حول خصرها تغنى لهم وهم يرقصون ، لم يسأل أحد الشيوخ أو الأمهات المنهكات فى بيوتهن عن سر هذه المرأة الطيبة ، زائرة النهارات ، التى ينشق عن وجهها فجر القرية الآمنة .

هذا ما ينبىء به فجر مسرحية (اليخاندرو كاسونا) (سيدة

الفجر) لكن سرعان ما يتغير كل شيء فى تلك الليلة التى تركت ندوبا عميقة فى القلب وندبا مقيما على جبين الطفل ، قرأت مسرحية كاسونا ، وعند الانتهاء كان شيء ما يندر بالرعب ، لكأنما الريح تحمل خنجرا وتركض خلف عذراء مذعورة (كما يصف لوركا) الموت الاسباني ، أحد شيوخ القرية وبينما يحتضر فى لحظاته الأخيرة صرخ من الرعب ، لم يصدق بادىء الأمر ما لاح له قبيل الموت ، كانت المرأة الطيبة الحانية على الأطفال تقترب من عينيه ، أنها رسولة الموت المكلفة باختطاف الشيخ المحتضر، وعرف المتحلقون حول الشيخ سر الصرخة ، أنبأهم بما رأى وأدركوا أن المرأة التى تأتى من النهر لتغنى للأطفال ليست سوى (صورة الموت) والاطفال يرقصون طوال الوقت مع الموت ، إنهم فى كل يوم ينجون من عدد من (الميتات) التى ينقذهم منها الكبار.

شاركت الشيخ رعبه من ذلك الشبح ، وكنت أعلم أن هذا الشيخ له عدة أسماء فى اللغات المختلفة ، أنه ما يلوح لنا فى اللحظات الأخيرة وقد مد ذراعا لا يقوى أحد على ثنيه .
نمت خائفا لكننى لم أحلم بشيء ، كان وما يزال لدى ما يقينى من الخوف المبهم ، ليس لأننى تخطيته ، بل لأننى أدمنته وهيأت له فى غرفتى (كرسيا وسريرا) .

عصر اليوم التالى ، كانت إحدى النساء تحمل طفلى ذا السنوات الثلاث على كتفها ، حين لاحت من بعيد (المرأة الطيبة) ، لا أعرف من الذى أدار المروحة السقفية التى تشبه حشرة معدنية عملاقة ، ومنذ دورتها الأولى البطيئة ارتطمت بجبين الطفل ، صرخ على كتف المرأة ، وتبعته المرأة بصرخة ممائلة وامتلا البيت بالصراخ ، كان دمه يغطي وجهه وقميصه وسرعان ما بدأ يغطي كل شيء أمامى وعلى امتداد الأفق . مضت ساعات لا أعرف بالضبط كم هى ، بأن لدقائقها طول لا يستطيع أن يحسبه أحد ، ونجا من (الرقصة السوداء) .

لكن ندبا داكنا ما يزال على يمين جبينه ، له ما يماثله على يمين قلبى .

هى مصادفة بالتاكيد لكنها بالنسبة لى تبحث منذ عشر سنوات عن اسم آخر . لقد قفزت (السيدة) من مسرحية صغيرة على الرف وجاعت تراقص طفلا لكنها أخطأت فى التوقيت، فلم تأت مع الفجر ، كنا فى العصر وكان الطفل قد شهد الشمس فى معظم رحلتنا اليومية .

هل لى أن أرى قرية كاسونا كوكبا ؟ وهل لى أن أرى الرقصة اليومية مع النساء القادمات من ضفاف الأنهار والبحار واليابسة رسولات زمنيات تنجو من (مراوحن) فى كل لحظة ؟

من أوغلو!!

كان دليلى قبل أكثر من ثلاثين عاما إلى هؤلاء الذين أوغلو ، قصيدتين ، إحداهما لأودن عن الشاعر الذى مضى حتى نهاية الطريق ، وهو يدرك أن الرحلة سينعدم فيها الزاد والماء والرفيق ، والأخرى لأحمد حجازى ، هى مرثية لواحد من أبناء جيله مات مبكرا ، وقال له حجازى فى تلك المرثية لجيل جميل وليس فقط لعمر جميل : لماذا رجعنا نحن وأوغلت أنت ؟

فأين أوغل « النقاش » الفتى الذى اعترف له صديقه الحى بأن الجميع عابوا .. وهو وحده لم يعد ؟
إنها رحلة الابداع التى ينعدم فيها الزاد والرفيق ، وقد يشح الأكسجين أيضا ، كما قال بودلير عن قصائد مفعمة بالموت ، لكنها حافلة بالعائدين !!

فالقيامة الأخرى ، قدر تعلقها بالكتابة هى نشر تقوم به الأرض لمن لانوا بباطنها ، وتجوهروا مثلما يحدث للفحم عندما يتعذب آلاف السنين ، ويتقلب فى سواده المضى ..
الذين أوغلو .. ومن سيوغلون من بعدها أيضا هم هؤلاء الذين أبصروا منابع النور ، وحسموا الأمر .. وتحول الرهان لديهم من (إما الحياة أو الموت .. إلى (إما الحياة أو الأبدية)!

وقد يكون الفيلسوف الوجودى كيركيغارد قد أوحى بشيء
كهذا فى إحدى رسائله إلى خطيبته ، التى قرر الانفصال
عنها رحمة بها ، وكى لا تصاب بالعدوى من ذلك الداء
الوجودى الذى لا يرتجى شفاؤه !

ولولا ذلك الاحتياطى من الذكاء الاجتماعى الذى يستدعيه
المبدع فى أقاصى الوحشة ، لأصبح التوغل هو مرادف
الانتحار ، أو الموت البطيء على الأقل ، وليس المبدع وحده من
يعانى من هذه الثنائية الصعبة ، فقد يشاركه الثورى
والعاشق محنته ، بحيث يتوغل الثورى فى حلمه حتى
الانقطاع عن الواقع وقوانينه الصارمة ، ويتوغل العشاق فى
لهفته حتى الحلول فى المعشوق ، سواء كان رجلا أو امرأة ..
أو فكرة أو خالقا !

ومن بقى على قيد الحياة من ثوار الستينات وهو العقد
الأبهى فى القرن العشرين ، هم الآن فى السبعينات من
أعمارهم ، وقد أسلموا أمرهم لأولى القهر فى هذا العالم
الذى تحول إلى نص سوريالى أكل نفسه ، وانتهى إلى فراغ
ذى أنياب ..

ذلك لأن الثورى ارتطم بشروط باهظة لواقع غير قابل
للتجاهل حتى النهاية ، ولأن العواصف السياسية جرت بما لا
تشتهى سفن الحالمين بالوصول إلى الشاطئ الآخر !

ومثلما عاد الثورى من الثلث الأول للطريق ، هكذا فعل
العاشق ، فقد تحول هو الآخر فى زمن العلاقات السريعة إلى
طرف فى صفقة تشمل الجنس والعاطفة ، وهذا ما تنبه إليه
بحصافة مثيرة .

شاعر مثل (إليوت) عندما قارن بين الحب المعاصر والحب
فى أزمنة مضت من خلال ما يتناثر على ضفاف نهر التايمز
من بقايا العشاق ، فالمناديل الحريرية المطرزة والمضمخة
بالدموع تحولت إلى مناديل ورقية ملوثة بافرازات عضوية ،
وزجاجات العطر الشفيفة تحولت إلى علب من الصفيح يصفر
الهواء البارد فيها ..



إن التوغل يتطلب منسوباً من الشغف لم يعد متاحاً فى
أيامنا ، حيث لا يذكر الناس موتاهم أكثر من أسبوع، وقد
تحول البيت بمعناه الانسانى الحميم إلى مجرد منزل، وصار
الكائن القلق الملىء بالشكوك حول كل شىء اشبه بالسلحفاة
التي تحمل بيتها على ظهرها وتسعى !

لهذا فإن من أوغلوا من الشعراء الإنجليز الذين قال عنهم
(أودن): إنهم يفقدون الرفيق والزاد والماء .. والظل ، هم أقل
باضعاف ممن عادوا ، وثمة جيل من اللامنتمين بينهم كتّاب
وروائيون ومسرحيون وشعراء ، كانوا فى أواسط الخمسينات

من القرن العشرين اشبه بالبثور على وجه أوروبا.. لكنها شفيت منهم وتعالجت عندما استطاعت إزابتهم فى السياق المتوحش لرأسمالها، وهذا ما حدث لجيل اليبيز الأمريكى ، الذين برز من بينهم «جيرى روبين» صاحب كتاب «اسرق هذا الكتاب» والذى سجل صمته الأبيض على كاسيتات تداولها الشبان والفتيات الا أثر انجذابا إلى شعارات ثورة مايو ١٩٦٨.

هؤلاء لم يوغلوا ، ومن وحدت بينهم مقاعد الدراسة فى الجامعات ، والمقاهى التى تشتعل بالمساجلات ، سرعان ما أعادتهم طبقاتهم الاجتماعية إلى مواقعهم سالمين ، باستثناء عدد قليل ، ممن انسلخوا ، وأعادوا إنتاج أقدارهم باراداتهم، لكنهم قضوا بين السجون والمنافى وأسرة المصححات النفسية!

لكن من أدانهم حجازى من خلال مرثيته للصديق الذى أوغل ولم يعد .. هم معظم من احترقوا الكتابة والنشر فى العالم العربى ، فالراديكاليون منهم والأشد حماسا هم الذين ارتدوا مائة وثمانين درجة ، فأصبح من كان يهجو الصيرفة صيرفيا ، مثلما تحول العلمانى والعقلانى إلى أصولى، فحتى لو كانت الأصولية هى أصولية الحداثة ، لا أصولية الأيديولوجيا .

وثمة أسباب عديدة أدت إلى العودة من منتصف الطريق ، وأحيانا من أوله، وحالت دون التوغل حتى النهاية ، منها فقدان الأمان النفسى والاقتصادى فى عالم تعيش دساتيره ومواعظه فى جهة من الواقع ، ويعيش أفراده فى الجهة الأخرى المضادة ، فمن لم يعد من منتصف الطريق كى يؤمن المأوى والزاد وأقساط المدرسة والجامعة لأبنائه ، عاد من فرط الهلع ، لأن مجتمعا برمته يتطوع أحيانا ليمارس دور الرقيب وليس لديه من الكوابح ما يصدده عن التأويل والتقويل والاستعداد .

ولو كان اوسكار لويس صاحب مصطلح ثقافة الخوف من الفقر قد درس المجتمع العربى إضافة إلى وبرتوريكو والمكسيك ، لأضاف إلى ما كتبه عن ثقافة الخوف الكثير، فالوطن العربى يمتاز عن أمثاله من المتخلفين والفقراء بتقاليد من طراز فريد، تتلخص فى تجميل الفقر، وإنكاره والتستر عليه كعورة اجتماعية!

وثقافة الخوف حسب النموذج العربى ليست شبيهة بثقافات أخرى تصنف تحت العنوان ذاته.. وهو الخوف، لأن الخوف لا يكون من الجوع فقط، أو من التشرد، وفقدان الحد الأدنى من الأمان المدنى، فالخوف لدينا، يشمل الجسد بكل نوازعه لأنه محكوم عليه بالدنس، ومهدد بالرجم.

هكذا تضاف الفضيحة، باعتبارها تنكيلا اجتماعيا ونفسياً إلى التعذيب المادى، فالفرد المذعور، يخاف من الدولة، ورقبها ومن يحترف استرضاعها من خلال ابتكار الخصوم، ويخاف من نويه أيضاً، ومن زملائه فى الجامعة والعمل، وأخيراً يخاف من نفسه، لأنها حسب تربوياته الصارمة «أمانة بالسوء»!

وما قاله «أريك فروم» عن الخوف من الحرية، يستحق التأمل قدر تعلقه بخوف العربى من الانعتاق، فهو أحيانا يشبه العبد الذى يضيق بحريته ويعود إلى بيت مخدمه يحوم حوله، لأنه أدمن البطالة، والتحرر من عبء الاختيار والمسئولية، الخائفون من الحرية، هم ضحاياها بامتياز، لأنهم مصابون بجملة شذوذات جنسوية فى صميمها، فهم «فيتيشيون» مثلاً عندما يمارسون علاقة رمزية مع الثورة والمقاومة أحيانا الكتابة، وليس مع المرأة فقط!

والعادة السرية ليست حكراً على ما تنسب إليه من فعل أو انفعال جسدى، إنها قد تتمدد خارج الجسد، لتطال السياسة، والأفكار، ولا أظن أن هذا الإفراط فى الدعوة المقاومة، والبحث عن بوليصات تأمين ضد التورط بها غير مستوى آخر من عادة سرية، قد تصبح عما قريب علنية أمام الملأ، لأن من يمارسونها ليسوا أفراداً قلائل، بل جماعات بشرية تتعامل

مع مكبوته السياسية بالأسلوب الجنسى ذاته!!!



أن يوغل شاعر ما فى قصيدته أو حلمه، معنى ذلك أن يحقق القطيعة مع حسابات الصيرفى، وأشواق الموظف كما وصفه نجيب محفوظ فى رواية «حضرة المحترم»! وأن يوغل الكاتب على اختلاف نمط التعبير الذى اختاره فى البحث عن الحقيقة، معنى ذلك أن يقبل منذ البدء بأن ينزف وينزف حتى يطفو على سطح دمه.. وينجو!!

فالنجاة هنا ليست عضوية كتلك التى يشترك فيها الإنسان مع الفأر والقط والذبابة، إنها نجاة أخرى تماماً، وبمقياس لا تصلح له هذه الحواسيب التى تقيس منسوب الربح والخسارة بمعيار البائع المتجول أو السمسار! لهذا قد تبدو التراجيديا بأعمق وأدق معانيها مدعاة لسخرية الذرائعى، الذى لا يرى فى الشهيد مثلاً غير قاصر لم يبلغ الرشده، ولم يتعلم من قطيع النعاج أن النجاة هى الفرار لكن ضمن مدار السكين وقاب صرختين أو أدنى من المسلخ!

إن نقيض التوغل هو مفهوم التوبة، والتويات ليست مقصورة على العقائد والعلاقة مع السماء، فتمة تويات أرضية وأيديولوجية، وثقافية يمارسها فى خذلتهم أرواحهم وأقدامهم

أيضاً فى أول الطريق، ولم يوغلوا...
والتوبة بهذا المعنى الأرضى، صفقة أو مقايضة يجريها
العائد الهارب مع من نصحوه منذ البدء بأن لا يجازف وأن لا
يتحول إلى بعير أجرب فيفرد، أو عنزة سوداء فتنبذ!
والفردوس الموعود لهؤلاء التائبين عن رؤاهم وقناعاتهم
الأولى، ومنابع النور التى أوشكوا على ملامستها بأهدابهم،
هو الحياة اليومية الداجنة التى يعتصرها ثالوث المسكن
والمأكل والملبس.
طوبى لمن أوغلوا، فهم وحدهم العائدون وما من قيامة
ترقى إلى قيامتهم، لأنها تأتى من فائض الحياة لا من فائض
الموت!

كتابة المكتوب وقراءة المقروء

الكتابة تفاجئنا، وأحياناً نعرف ما نريد من خلالها وليس قبلها، إن إمكانات الورقة البيضاء لا حدود لها، وقد تبدد هذه الإمكانات في رسالة لا شأن لها غير إبلاغ عاطفة زائفة، وقد تكون «قدماً مربعاً من الورق» يأسر العالم كله كما يقول «لوتشى» الحكيم.

في الحوار كما في الكتابة يفاجئنا اللسان بما لا نعرفه، وما لم يسبق أن لاح في رؤوسنا مع الآخر الذى يحاورنا ونحاوره نتكشف لنا طبقات غير مرئية من ذاتنا، ونصفى لأنفسنا كما لو كنا غرباء!

أستطيع بقليل من اللامبالاة أن أحيل هذه ال «نا» إلى صيغة المتكلم المفرد وأقول: إتنى اكتشف ذاتى من خلال الآخر، يستقرنى، فيصل الحجر إلى أعماق البركة الراكدة، وتظل دوائر الماء تتسع حتى يهدأ الماء ثانية، وعندئذ أرسل أمواجى، قبضتى مليئة بالحصى والأبار مسدودة كلها، خائفة يرتعد الماء فيها.. لا أعرف كيف وثبت إلى فوهاتنا وأغلقتها بهذا الإحكام، مازلت متعلقاً بتلك اللحظة التى تحررنى من مساحتى، واللحظة التى أرفع فيها يدى كفريق يستغيث، دعونا من حكمة السفينة المثقوبة ومن حكمة «الرماح

المجتمعة» ودعونا من كل حكمة، وتعالوا نبحث فى هذه المرآة السحرية عن تشابهنا حين نخاف وحين نبكى، وحين نقف على شاطئ الحياة نودع غالياً يغرف فى ما لا نبصره ولا نستطيع العوم فيه.



لماذا تنسدل ستارة سوداء كثيفة بين بعض الكُتَّاب وأنفسهم حين يكتبون، لماذا يأخذون هذه الزينة وهذا الوقار؟ إن بعض الفقراء ممن هربوا من مواجهة أسباب فقرهم يذهبون إلى مكاتب تؤجر أثاثاً وديكورات ليوم أو ليومين، يلجأ بعض الفقراء الخجولين من فقرهم إلى المكياج المؤقت لاختفاء فقرهم، وبذلك يكرسونه، هناك فقراء لا يخجلون من فقرهم يشهرونه عارياً فى وجوه السادة ويمشون به، ويصلون به، ويحبون بعضهم به أيضاً!

الفقراء الشاهرون فقرهم فى وجه العالم أو التاريخ ينامون بدون كوابيس ويبصرون أنفسهم كما هى فى المرايا غير المكبرة، وغير المصغرة، وكذلك الكُتَّاب، بعضهم يدهن فقره بأصباغ مستعارة، يستعير من مكاتب التأجير التى هى «الكتب» أثاثاً مؤقتاً لضيوف عابرين، ويتحدثون عن كل شئ إلا عن بكائهم السرى وكوابيسهم الليلية.

أرى رجلاً يمشى مسرعاً بثياب النوم، وهو يتأبط لفة

كبيرة من الورق، بداخلها ثيابه المكوية، العرق يسيل على صدغيه، أراه غير مبال بأثماره من حوله، لأنه بعد قليل سيرتدى ثيابه المكوية وحذاءه اللامع ويذهب إلى مكان ما، إن ذلك المكان «ما» هو ما اتخذ الرجل زينته كاملة من أجله، أما الأمكنة الأخرى، والناس الذين مر من بينهم بفوضاه وتدافع معهم بكتفيه فهم خارج اهتمامه، بعض الكتاب كهذا الرجل تماما، يتخذون زينتهم الداخلية من أجل قارئ «ما» الذى هو بمثابة مكان «ما»، ويبدأون بالكتابة كأنهم جاهزون لالتقاط صورة، إنهم يخفون عن القارئ عرقهم وفوضاهم الجميلة، ألوانهم صفر، ليس النضج بل من الذبول قبل الألوان، أصواتهم مشذبة، يتحدثون كما لو كانوا يتحدثون خلف ميكرفون أو جهاز تسجيل.

البعض يكتبون بالطريقة التى يأكلون بها ويصافحون بها، والبعض يكتبون كما لو أنهم يتناولون الطعام لأول مرة فى مطعم من مطاعم الدرجة الأولى، نصف زبائنه من النساء، كان أحد الشعراء «سبندر» يقول: لكل كاتب عدو وهمى يتوجه إليه دون أن يدري، ويدافع أمامه عن فشل متوقع، وبعض الكتاب يتوجهون إلى زملاء محددى الملامح أو مدرس قديم نعتهم بالفشل، لكن ماذا عن الغرباء، هؤلاء الذين يشبهون غيابا موشى بلامح بشرية مختلطة؟ وأنهم يتراءون قليلا

خلف البياض وسرعان ما يحل مكانهم «أعداء وهميون» أو قارئ ذو صفة ما، من أجله كانت الزينة، ومن أجله كانت الكتابة.

يأسرنا كاتب ما لأننا نحسه موقدا إلينا «منا» بأصابعه ومطرقته وصبره جعل «الخام» الذي يملأ صدورنا كيانات ناطقة، ومنح الفوضى أشكالا، أنه باختصار يمنح المعميات التي نستشعرها أسماء يجسدها، ويأسرنا الكاتب الذي لا تكتشف مهارته في الكذب أو في خداعنا، إن أكثر القراء سذاجة، أو أقلهم إدعاء يمتلك حاسة شم الكذب، وتمييز البكاء المحترف من البكاء البكاء.. والسмок الحى من السردين المقلب.



الفرح.. اشتعال القلب وميض العين، يعلنه الجسد المشوى بالحرمان حين يدنو العنقود، بشريا كان أم شجريا، الفرح الذى يكون إلهيا كما يصفه «برغسون» يأتى متأخرا بعد دلال الحواس، لست متعجلا أو متفائلا لكى أبحث عن فرح برغسونى فى مائتم الجسد هذا، الفرح الذى يشع من تجانس المشهد البشرى المعافى، فى السوق الضيق الذى ترشح جدران بيوته بالأعوام المشبعة بكل ما هو إنسانى تمتزج رائحة اللحم النئ برائحة العرق، وتأتى روائح التوابل

الحريفة لتشحن الهواء بوعود غامضة، لا أريد إعادة بناء
المشهد، الحيوان الذي يجتر بلا مبالاة أو العجوز المتحلقة
حول دجاجاتها، الصبى الذى ينحنى على مقود دراجته تاركا
الريح تعبت بقميصه، المشهد يمنح نفسه دمغة واحدة لكل
عابر، لكل شحاذ يطرق أبواب الشمس، نجلس فى هذه
الغرف الضيقة الباردة أكثر مما يجب، الحارة أكثر مما يجب،
أنوفنا متقابلة وأعيننا تحاول قدر الامكان أن لا تلتقى، خلصة
نتذكر ما جعلنا نطيق فراغ اللحظة الراهنة، وخلصه نحلم
بيوم لا كالأيام، وبظهيرة ليس كهذه الظهيرات المشبعة
بالرطوبة والعرق، حيث يأوى كل شئ إلى «غمده».



يقول أحد الفنانين: من حين لآخر يحتاج الفنان إلى شئ
يشابه مياه «أخيلوس» التى كانت تغطس فيها نساء اليونان
قديمًا حتى يجددن عذريتهن. أين تجرى مياه «أخيلوس» هذه،
وفى أية أرض؟ لقد أتى اسم العادة وهروم الحواس على
فنانين وكتاب فقدوا عذريتهم منذ أمد طويل..

دعونا نتخيل مياه أخيلوس هذه خارج الاسطورة، إنها فى
الداخل فى أقصى ما يمكن بلوغه فينا، لقد تراكمت العادات
كالطلاء والغبار على السطوح اللامعة للأشياء، وصارت
الاجساد رموزًا وما كنا نسميه فيما مضى من أجل اجتيازه

صار اسمه يفصله عنا ويفرِّبه.

تأخّت الفصول فى الغرفة الواحدة حيث النوافذ مغلقة طوال السنة أشجار تسهر وحدها فى الحقائق وعلى رصيف الشارع، لماذا تهمل الأشجار هكذا ونشتري نباتات الظل بأغلى الأثمان؟ لماذا نهرب من الغابة ونملأ البيوت بالقطط والكلاب واللوحات الوحشية؟؟

لماذا نغادر الغابة لنخلق غاباتنا فى أحدث مباني المدينة؟؟



تدخل معبد الكاهن شاهرا الأسئلة كالنبال، وهناك تجلس فى حضرته تحديق فى عينيه الزائغتين، ربما من هول الرؤيا وربما من أسئلتك الوحشية، كل الذين تخطوا عتبة المعبد عادوا عزلا من النبال، ومنتشّين بالأجوبة الواثقة، اصطحبت الكاهن، اقترض منك بعض أسئلتك وألقاها على سيدة، كلاكما، الكاهن العريق وأنت تمشيان بين الأدغال الكثيفة وتطول بكما الرحلة قد تألفان الوحشة، ويتدجن الصوت البرئ، وقد تعويان فى منتصف الغابة حتى تتمزق عروق العنق أو تنثقب السماء، لا يخرج الكهنة والقديسين شئ كموت طفل، حيث تتعسر المبررات، هنا لا يكون الموت انتقاما أو ثأرا من شر قديم، هنا يكون الموت فاتكا بكل ما للعقل من قدرة على التبرير.

لهذا واجه ضحايا طاعون كامو الأب «ياتلو» بصرخاتهم العنيفة، فإذا كان الراشدون قد دفعوا الجرثومة الطاعون ثمن أخطائهم أو «خطيئاتهم» فلماذا يدفع الصبي البرئ ثمن خطأ لم يقترفه؟

لماذا يموت الأطفال وهم على أعتاب النهار؟ سيصمت الكاهن الذى جرحته عزلته، كما صمت الأب باتلو. لكن لماذا كل هذا الإلحاح الدرامى على الغروب؟؟ أما من شئ يجتذب رأسك نحو شروق الأشياء.

«إلى الأبد» ما الذى يعنونه بهذه الكلمة ونصف؟ ومن الذى سينوب عنا فى الميلاد القادم؟

تأتى لحظة قد يكون لها علاقة بضغط الدم، وقد يكون لها علاقة بتوازن سرى بين الكواكب، تشعر فى هذه اللحظة بأنك لم تعد مفردا، ولم تعد قطرة ضائعة فى الهواء، وقد لا تبلغ الأرض، وتشعر فى هذه اللحظة بالتماس مع الأحاد المبعثرة... المتباعدة، وقد تشعر دمة واحدة بأنك لم تعد وحدك.

هنا يحدث ما يشبه التئام جرح بينك وبين العالم، ويصبح لكلمة «تاريخ» معنى غير المعنى المتداول فى المدارس والحوارات والمقالات المفرغة من الإنسان والضوء إذن ثمة من سينوب عنك، وسيرى تلك الشجرة الخالدة بعد غروبك، وثمة

من سيمشى بساقيك فى طرقات لم تذقها قدماك من قبل، وقد
يأتى من سينتصر لك....!

وتحاول عبثا أن تصطاد اللحظة تلك، وأن تكتشف سر
الإمساك بها، قد يكون لضغط الدم علاقة بذلك، وقد يكون
لاعتدال الطقس وتباشير الخريف علاقة بذلك، على أية حال،
باسم تلك اللحظة ومن أجّلها اكتشف الإنسان الكتابة، أعين
البكاء الشرى والنيل فى ليل الحيوان والحجر.

«غزالية» تنتاب الغابة كالقشعريرة، فتتذكر قمرا أضاءها
بعض الليل إنها لحظة واختفى!!!!

تفاحة ماركيز المشوية!

كتب «لوركا» واحدة من أجمل قصائده فى رثاء مصارع
الثيران «ميخياس» وظفر فازلاف تجنستى راقص الباليه
الروسى بما لم يظفر به روائيون وشعراء روس، عندما وجد
من يقرأ ما كتبه بالقدمين فى رقصات يتولى فيها الجسد
التعبير عن فلسفة لا تحملها اللغة، ولا تقوى عليها الكلمات،
وإذا كان ما كتبه جابرييل ماركيز عن «شاكيرا» قد أثار
دهشة البعض، ممن لا يجدون أصرة بين الكتابة والرقص،
خصوصا وأن الروائى الكولومبى يصارع مرض السرطان،
فإن تلك المقالة أثارت شهية مثقفين لمشاهدة شاكيرا وسماع
صوتها ما دامت قد اجتذبت واحدا من سادة الكتابة فى

النصف الثانى من القرن العشرين، واعترف بأننى واحداً من هؤلاء، فقد قبلت بالغواية كما نسجها ماركيز، وشاهدت خلال ليلة واحدة حزمة أشرطة، تضم أغنيات راقصة وبرية لهذه المطربة اللبنانية الأصل، لكن اللاتينية المذاق والجنون، وإذا كان ماركيز قد فضل الجواقة على التفاح، وأطلق رائحته على أهم الحوارات التى أجريت معه، فإن شاكيراً ذات الجذر اللبنانى، حملت تفاحتها معها، ولم تكن قد رضعت سلافياً، وهى تفاحة لبنانية، لكنها مشوية، ومن يعرفون أن هناك أكثر من أربعين طريقة لتناول التفاح طازجاً ومشوياً ومطبوخاً، لابد أن التفاح المشوى مكث فى ذاكرة الفم أكثر من سواه، لأن الماء يتسرب منه، ولا يبقى سوى لحم التفاحة الذى لا تطاق حلاوته وقد تجرح اللسان.

ما الذى استوقف ماركيز فى شاكيراً؟ أول ما يتبادر إلى ذهن المهوسين بالهويات القاتلة والقتيلة والمبتورة، إذا استعرنا ما يقوله معلوف العربى وداريوش الإيرانى، هو أنها كولومبية، وهو كولومبى أيضاً، لكن ما يحرك الهواجس لدى أمثال ماركيز شئ آخر، غير هذا، فهى كنموذج لجسد برى، يستعيد لغة الردفين القديمة، ويثب فى الريح كقطيع أرانب وحشية، تستوقف كاتباً ذا مزاج حاد، وهو الذى أثار فى روايته خريف البطريق روائح حريفة، ومناخات تنهى الرواية، لكنها تمكث

فى الذاكرة؁ وقد تتوغل فى مسامات القارئ بحيث لا ينساها على الإطلاق؁ والفارق بين ما كتبه إدوارد سعيد مثلاً عن الرقص الشرقى من خلال أشهر نماذجه التقليدية «تحية كاريوكا» وما كتبه ماركيز عن شاكير؁ هو أن ماركيز وجد نفسه منجذباً بقوة إلى ما يحف بهذه المرأة من مجال مغناطيسى؁ هى تخم الأذن والعين معا؁ وتوقظ فى المشاهد والمستمع فضولا ما كان له أن يستيقظ لولا مرونتها وخفتها؁ وأخيراً اقتران صورتها بصورة فرس لم تدجن.



الرقص بحاجة إلى إعادة اعتبار؁ منذ تحول إلى حرفة ليلية لاصلة لها بالتعبير عن الذات وكوامنها؁ لأن الجسد كله بحاجة إلى مثل هذه إعادة للإعتبار؁ بعد أن زجته الرأس مالية المتوحشة وتجارة الرقيق من مختلف الألوان فى هذه البورصة التى يتراكم فيها اللحم على اللحم؁ فالجسد يمكن أن يكون ثثاراً أو أبكماً؁ بمعزل عن اللغة واللسان؁ سواء تعلق الأمر بالرجل أو المرأة؁ لكن تاريخ الكبت وتابوات الحرمان؁ قرنت كلمة الجسد بالمرأة فقط؁ فهو وليمة الذكورة لآلاف لا تحصى من الأعوام؁ وإن كان الفيلسوف الألمانى شوبنهاور كان أكثر من استنفرتة هذه المسألة؁ فكتب فصلاً نادراً ومثيراً عن جسد الرجل باعتباره الأجمل والأبهى

والأحكم من جسد المرأة، ومن يقرأ ذلك الفصل فى مديح
جسد الرجل قد يتصور لوهلة أن نوازع شوبنهاور «مثلية»
وأنه يخفى ميلا مكبوتا نحو شذوذ لم يثبت أنه مارسه،
فالأرجح أن كراهيته لأمه، التى كانت كاتبة مغمورة فى
طفولته، ويثير الابن غيرتها هى، هى السبب فى نفوره من
النساء جميعاً، لأن ما أورده من أسباب المفاضلة بين جسد
الرجل وجسد المرأة قد لا يقنع إلا من يشبه شوبنهاور، فى
تشاؤمه الشامل من كل شئ، وفى انحيازه النيتشوى إلى
القوة والارادة والسوبرمان!



لقد اشتهرت شاكيرا الكولومبية بسرعة فائقة، وثمة من
يطربون لها وهم لا يفهمون اللغة التى تغنى بها لأنهم
يسمعون حفيف الجسد، ويكتفون بما يقوله بفصاحة نادرة،
وهذا ما يميز التفاحة المشوية ذات الجذر اللبنانى عن ثمرة
الجوافة، أو شجرة الكاكاو، أن لها رائحة تصطاد أكثر
الأنوف أنفة وعزوفاً عن ملاحقة هذا الشذى الأسود، وإذا كان
هناك من يقول بأن الأغنية تتعفن إذا ابتعدت عن الرقصة،
مثلاً تتعفن إذا نأت عن الجسد، فإن مشاهدة شاكيرا
كمطربة تحرمها من ثلاثة أرباع حضورها الأنثوى، إنها
تستدعى مثلاً موروث الفردوس المضاع، والخطيئة الأولى بما

مهترت به ساعديها من الأفاعي المنقوشة بالحناء، ولعل هذا
المناخ هو الذى يغرى أحداً بأن يستحضر رائحة التفاح
المشوى على باب الجنة المحرمة!

ولكل راقص أو راقصة فقط القوة التى يتكثف فيها
التعبير، كما له عقب أخيلة الذى يفتضح هشاشة الحركة
وافتراق الرقصة عن موسيقاها.

ما تمحور جسد شاكيراً كله حوله، هو الردفان، بحركة لا
تتقنها غير أفراس برية، استبد بها شبق الصحراء فى موسم
لقاح.

فهى إذ تدور حول نفسها كالنافورة، أو ترسم برشاقة عدة
بوائر تتخارج محيطاتها أو تتداخل، أنما تطلق إمكانات
الرقص الشرقى الذى عهدناه بحيث لا يصبح مجرد حركات
متكررة ورتيبة، أو ما يشبه المنمنمات الجسدية، والأرابيسك
فى دوراته المتكررة، امتياز هذا الجسد نصف الأسىوى
ونصف اللاتينى هو فى قدرته على قطع المتواليات الحركية
بحيث يتسارع ايقاع الرقصة حتى توشك أن تجترح لها
مداراً خارج الجسد ذاته!

وإذا كان ماركيز يقدم المفتاح مثلاً فعل أدوارد سعيد
عندما قدم المفتاح أيضاً من خلال كاريوكا، أو كولن ولسون
من خلال تقديمه المفتاح الوجودى لنجنسكى، فإن ما يتبقى

يتعهده المشاهد والمستمع، بما أوتى من خبرة فى تذوق التفاح
فى الفرن أو على غصن الشجرة، أو عند المنعطف الأخير بين
الجنة والجحيم!!



يرى ماركيز فى أحد الحوارات التى أجريت معه أنه كان
يقيم فى غرفة صغيرة على سطح بيت بباريس، تملكه عائلة
فرنسية، اعتادت أن تقدم تلك الغرفة لكاتب شاب شرط أن
يكون فقيرا أو معدما، ويضيف ماركيز أنه وزملاءه من أبناء
القارة اللاذعة فى كل شئ كانوا يتقاسمون كيسا من العظم
من أجل الحصول على وجبة من الحساء.

آخرهم بالطبع لا يظفر من اللحم حتى برائحته، لأن العظم
يكون قد تحول إلى حصى لفرط ما طبخ، وامتصه الماء. فى
الرقص والغناء يحدث شئ كهذا، لكن بصورة غير حسية،
فالمشاهدة العاشرة مثلا لرقصة تقترن بأغنية لشاكيرا تحذف
نصف السحر والجازبية، لأن مهارة المخرج، وصانع
الاكسسوارات تتكشف، مثلما تتكشف الخدعة السينمائية فى
فيلم غير محكم الإخراج، فالثياب قلما تستخدم لتكريس
العرى، أو دفعه إلى أقصاه، لكنها فى هذا المثال الذى تقدمه
شاكيرا، تتحول إلى عرى اشد فصاحة، وهنا لابد من
استذكار مثالين، الأول قدمه سارتر فى إحدى قصصه

القصيرة - الطويلة، عندما قال: إن الإنسان الأكثر سمنة يكون أكثر عرياً، وكان لأول مرة بعين صياد ماكر قد ابتكر «باروميتر» لقياس منسوب العرى، والمقصود بهذا، هو الجسد السمين يحتل حيزاً أكبر من الحيز الذى يشغله جسد نحيل فى الهواء.

والمثال الثانى ما تحدث عنه مصمم أزياء فرنسى عندما وصف «التنورة» فى الربع الأول من القرن العشرين، التنورة ذات الكسرات التى تخوض حرباً مع الجسد، فهى تبقى على حاله فى المناطق غير المأهولة من الجسد الذى يرتديها، لكنها تأخذ فى التفتح والتباعد عندما ترتطم بالمناطق المأهولة، أو ذات الكثافة من اللحم والشحم.

وإذا كان ماركيز قد تساءل بشكل دراماتيكى ومثير عن أعشاش غريبان السلطة فى قصور الباتريك، وبين أعمدة الرخام والقفازات البيض للخدم، وشذى العطر وياقات الزهور، فإن من حق قارئه أن يتساءل أيضاً عن موقع الأنوثة فى بعدها العضوى المحض فى رقصة يشتبك فيها الجسد مع نفسه، ويحاول أن يفلت من شروشه التى طالما تورط بها، فاليد التى تندفع بقوة وتوشك أن تقلع من الكتف الذى تتبع منه، سرعان ما تعود، وكذلك الساق التى تحاول أن تنفصل عن مدارها، إنها إذن لعبة الحوار الأبدى بين الكائن وشرطه، وبالتالي بين العضو وموقعه فى سياق البدن.



هناك رقصة للخيول شاهدناها جميعاً فى الأفلام العربية خصوصاً فى مناسبات الفرح، ولم يخطر ببالنا ذات يوم أن الفرس أو الحصان إذ يرقصان يكونان فى ذروة الألم، لأن تدريبهما على الرقص يقترن بوضع جمر لاسع فى الرمل أو التراب، ويبقى السر أسراً وساحراً إذا عرفنا أن الحيوان يستعين على احتمال الألم بالموسيقى، فهو يضبط خطواته المتألمة على الصوت الموسقى، وأذكر أن أحدهم قال لى ذات يوم أن العازف الهندى الذى يرقص الكوبرا بمزماره ليس كما يبدو لنا فى المشهد المألوف، فالأفعى صماء، ولا تسمع، لكنها عبر حركتها البندولية تحاول اتخاذ الوضع المناسب للدغ المزمار وأصابع العازف!

وقد أحسست وأنا أشاهد عدة أغنيات راقصة لشاكيرا، أنها تحاول اتخاذ المناسب للدغ، رغم أنها ليست صماء، وليست كوبرا بالرغم من الحنين الذى ينزفه جسدها إلى أزمنة كان الرقص فيها عبادة، والعازف رسولاً!!!



تفاحة مشوية إذن، سال منها السلاف وتركز السكر بحيث أصبح شاقاً على المذاق وجارحاً للسان، لعل هذا ما أحس به الكولومبى العجوز الذى شاخ غمده ولم يشخ السيف الذى يهجع فيه، وإذا كانت ثمرة الجوافة التى أحبها ماركيز

تصطاد الأنف برائحتها عن بعد، فإن التفاحة المشوية لا
حاجة بها إلى استخدام أية حيلة أو شبكة لمثل هذا الصيد،
فهى اشبه بطائر النورس الذى يقال بأنه يصطاد السمكة...
ثم يراها!!!!!!

أرملة المؤلف

لم تكن الكتابة الروائية لدى أبرز ممارسيها معزولة عن وعى نقدى نظرى، هكذا يصبح فهم كونديرا مثلاً أكثر سهولة عندما نقرأ كتاباته وتعليقاته عن الرواية ومصادرها فى الحياة بمجملها، فإن كتب الحياة هى فى مكان آخر روائياً، عاد ليكتب الرواية هى مكان آخر أيضاً، وامتناز وعى هذا الكاتب عن معظم معاصريه بإدراكه الفذ لما سماه ثنائية الكثافة والشفافية، أى كثافة السلطة وبالتالى الدولة وشفافية الفرد، وهى ثنائية معكوسة تفضح الخطاب السياسى للنموذج السائد، سواء فى المكان الذى عاش فيه وشهد عليه تشيكوسلوفاكيا قبل أن تنشط إلى توأمين، أو فى منفاه، فهو الوريث الشرعى لفرانز كافكا، إن لم يكن قد انحدر من صلبه ليكمل حكاية «جوزيف ك» ويقدم أسرار القلعة ونهاية المحاكمة التى جزّ فيها رأس البطل ككلب على صخرة، وما نقوله عن كونديرا يصدق على ماركيز وأستورياس وبورخيس مثلاً يصدق مع لورنس دريل وجورج أرويل وآخرين، فهؤلاء لم يقولوا: إنهم شيدوا صروحهم الروائية على المرتفعات، وكفاهم الابداع شر النقد أو التعليق.

ومثلاً تعيننا كتابات كونديرا على فهم عالمه الروائى

وتفكيك نصوصه، فإن مقالات أرويل، خصوصا الهجائي منها للنثر الانجليزى فى النصف الأول من القرن العشرين تقدم لنا مفاتيح سلسلة تدور فى أفعال رواياته، وإذا كان أبرز شعراء الحداثة فى أوروبا كانوا من أبرز النقاد، فإن التفسير الأولى لهذه الظاهرة هو الهاجس الذى يدفع هؤلاء إلى ترسيخ وتكريس الحساسية الجديدة، وجعل الصدمة ممكنة الاحتمال وبالتالي قابلة للفهم والتخطى، ويبدو أن المبدعين الأشد ميلا إلى ممارسة النقد هم هؤلاء الذين يحدثون انقلابات رؤيوية فى ثقافات وآداب بلدانهم، فشعراء الرومانسية وخصوصا الثالوث الأشهر، كوليردج وشيلي وكيثس، مارسوا النقد واصدروا البيانات الشعرية للدفاع عن الشعر ذاته وعن جدواه وهو يتعرض إلى التشكيك بهذه الجدوى إضافة إلى الدفاع .

عن رؤاهم ومفاهيمهم الخاصة للشعر، إذن لم يحتكر الشعراء الحق فى النقد، فالروائيون ساروا على الدرب ذاته، وإن كانت لهم طريقتهم الخاصة النابعة من خصوصية الفن الذى يبدعونه، ولا ندرى كيف تسلس مفهوم قاصر إلى ثقافتنا حين اعتقد البعض أن الابداع يكتفى بذاته، وأن الروائى كما الشاعر يتلقى الإلهام من شياطين ذكورية، لأن أيديولوجيا الذكورة فاضت فى تراثنا حتى شملت الشياطين أيضا، وغير

الشعراء العرب القدامى بعضهم، بأن الفحل منهم من كان شيطانه ذكرا، وغير الفحل سواء كان نعجة أو ناقة أو فرسا هو الذى يبلى بشيطان مؤنث!



إن ما كتبه إليوت ناقدا، وكذلك باوند وماكليس وسيتويل وسواهم، أضاء مفهوم الحداثة، ودافع عن حق الشعراء فى اجترار طرق جديدة، بعد أن استنفذ الشعر فى زمانهم طاقته، وصار يراوح أو يحاكي وقد تسرب منه إيقاع زمنه، وروح الحياة فيه، وقد لا يستطيع شاعر يسكنه وهم الالهام أن ينكر بأن ما كتبه إليوت عن هاملت لشكسبير وما سماه المعادل الموضوعى للعاطفة، يقدم الكثير من العون لقراءة إليوت ذاته، لأن الرؤيا لا تتجزأ، والشاعر لا يرتدى وشاحا خاصا أو تبعة خاصة أثناء كتابة القصيدة .

صحيح أن ما يقال بأن الشاعر هو حاصل جمع نصوصه يبدد الكثير من الالتباس من الإنجاز الشعري لشاعر ما، لكن الكتابة النقدية ليست مجرد هوامش على متون النصوص، كما أنها حين يمارسها شاعر ذو رؤيا، ليست اقتراحا لنماذجه على الآخرين ضمن المعروف أن النقد إفراز حضارى أشد تعقيدا من الابداع، خصوصا ذلك الابداع الذى يقترن بالفطرة تنزيها له عن الصنعة، أو الافتعال والنحت فى

الصخر كما قيل من شاعر عربى عسير الشاعرية مقابل آخر
يغرف من بحر، لأنه أكثر موهبة وأبعد عن الصنعة .
والشعراء والروائيون الأشد عزوفا عن الكتابة النقدية وغير
النقدية خارج المدار الابداعى المحض، هم على الأغلب ممن
يتوجسون ويحترزون من افتضاح الرؤى والمرتكزات الثقافية
لإبداعهم ، لهذا سارعوا قبل سواهم إلى تبني ما سماه رولان
بارت موت المؤلف، لكن بعد أن أعادوا إنتاج هذا المفهوم،
وحذفوا منه أهم ما يشكل محتواه .

فليس المقصود بموت المؤلف تحويل النص إلى أرملة،
وليس المقصود أيضا، حذف كل القرائن والامتدادات التي
تنبثق من النص وتتغذى من جنوره .

على أية حال، فإن عصرنا هذا، الذى لم تعد فيه المعرفة
موزعة فى خانات، وأصبح كل كشف معرفى فى حالة حراك
وجدل حيوى مع الكشف الآخر لم يعد يتيح لمن تلهمهم
الشياطين سواء كانت ذكورا أو إناثا، أن يناموا ملء جفونهم
على شواردها، ليسهر الخلق ويختصموا فى التأويل والتقويل
والإحالات، فالمبدع، سواء كان شاعرا أو قاصا أو روائيا فى
مجال الأدب على نحو خاص، لم يعد يعيش على مرتفعه
الشخصى، وعزولا عن حركة واقع، واشتباك تاريخ، فهو طرف
أصيل فى المعادلة الكومية، وسؤاله الابداعى ليس سؤالا

مجردا، أو مصفى من شوائب التراب، والرياح التى تعصف
بالعالم من حوله.

وحين قال سارتر: إن قلوبير أضاع فرصة الشهادة على
عصره إلى الأبد، لم يكن يقصد أدلجة الأدب أو زجه فى
منحى تسجيلى يحرمه من حق التحليق والتعبير بحرية، لكن
من يفوت على نفسه فرصة الشهادة على واقع هو من
ضحاياه، سيكتشف بعد فوات الآوان، ما اكتشفته تلك الفتاة
البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كانت لامبالية بما
يحدث فى العالم من حولها، تكتب وترسم بمعزل عن الحرب
التي تقضم كل شىء حولها، ثم اكتشفت كما يقول ستيفن
سبندر أن الأمر الذى صدر باطلاق النار على أبيها مرّ من
حديد المقعد الذى كانت تتقاسمه مع عشيقها الشاب فى
حديقة نائية !

بالطبع هذه ليست دعوة لتجديد ما سماه سارتر الالتزام
فى الأدب، أو ما شاع فى أمريكا بعد الأزمة الشهيرة عام
١٩٢٩ عندما استنكر النقاد صدور زاية لثورنتون وايلدر هى
«عودة مدام أندروز» وقد خلت من أى صدى للأزمة،
والمجاعة، وما تردى فيه المجتمع حين تحللت منظومة قيمه .



شعرنا العربى لم يحفل بالنقد، وجماليات القصيدة إلا فى

الفترات التي شهدت انقلابا أو محاولة في التجديد، لأن الاتباعيين الذين يحاصرون كل ما هو جديد ، وما يصدم ذائقتهم وحساسيتهم يندفعون بقوة إلى صدِّ هذا التحول، مما يستولد من الجهة الأخرى استجابات وردودا، تحاول تسويغ هذا التجديد وإضاءة الأفكار والمفاهيم التي فرضته .

لهذا قدم شعراء الرومانسية العرب نشاطهم النقدي إما من خلال بيانات أو مقالات على غرار ما فعله شعراء الرومانسية الأوروبية، وإن كان شعراء الحداثة العرب في الخمسينات والستينات من القرن الماضي كانوا أشد نزوعا إلى الكتابة النقدية، وكأنهم يدافعون عن جديدهم، ويدراون تهمة حاصرهم بها الاتباعيون عندما قرنوا الحداثة بالتخريب، والتغريب، وأحيانا الاستشراق الفنى .

وإن كان الشاعر أدونيس هو الأبرز، والأكثر نشاطا في هذا المجال، سواء من خلال كتاباته عن الشعر من الداخل، أو تمحيص موروته، فإن ذروة ما قدمه في النقد التطبيقي ليس ما كتبه عن شعراء وقصائد، بل في مختاراته الشعرية (ديوان الشعر العربي) ، فالاختيار سواء تعلق بالشعر أو النثر يقتضى تركا، وبالتالي فهو نقد تطبيقي فى أعلى مراحلها، لكن من انحازوا إلى الرؤيا الأدونيسية شعرا ونقدا وحساسية، لم يوسعوا الكوة التى أحدثها فى الجدران بل ضيقوها عندما

ازدحموا على بابها .

أذكر على سبيل المثال فقط، قراءته الخاصة لمواقف
النفرى، وما نشره فى «مواقف»، سرعان ما تحول لدى
المقلدين إلى أيقونات، وصارت حكمة النفري كلما اتسعت
الرؤيا ضاقت العبارة تتردد على كل لسان، حتى على تلك
الأسنة الثائرة التى تضيق رؤاها، بسبب اتساع عباراتها أو
العكس!



سواء تعلق الأمر بالنقد الروائى الذى مارسه روائيون من
داخل التجربة، أو بالنقد الشعرى الذى مارسه شعراء، فإن
خلاصة المسألة هى أن من كانت المعرفة هاجسا أصيلا لديهم
لم يقولوا ما قال المتنبى عن النوم ملء الجفون، فالزمن تغير
كثيرا، والمعرفة اكتشفت قارات ومجرات كانت مجهولة لدى
الأقدمين ، وأصبح التأويل جزءا صميما من نسيج الابداع .
لهذا لم يقرأ النقاد العجوز والبحر لهمنجواى بمعزل عن
التركيب الواعى حتى لاسم البطل سانتياجو أو سانت يعقوب،
ولم يقرأوا موبى ديك للمفيل كعمل يكتفى بذاته، وبلا إحالات
معرفية، ويمكن أن يقال الشئ ذاته عن رواية السقطة لكامو،
وكذلك الطاعون .

وهناك قراءة بالغة الدقة والحصافة قدمها قس ايرلندى

لرواية الطاعون هو الفرد أوبراين من خلال أسماء الأبطال
كشفت الوجه الآخر للرواية .

وسأعترف شخصيا، وعلى حساب أنانية ذاتية في القراءة،
بل الاستقراء، أن ما كتبه المبدعون، شعراء وروائيين خارج
نصوصهم قد أعاننى كثيرا على فهم تلك النصوص، لأن من
يدركون بأن لديهم ما يقولونه، يقولونه مرارا وبوسائل مختلفة،
لأن كل كاتب كما قال كامو فى كتابه «وجها الحياة» نبعا
واجدا يغذيه على امتداد العمر والكتابة !

واستطاع الناقد فيليب يونج أن يبرهن على صحة هذا
المفهوم عندما طبقه على أعمال همنجواي ، منذ القصة الأولى
التي كانت أشبه بسيرة ذاتية حتى العمل الأخير، إذا اعتبرنا
الانتحار نصا كاملا ومغلقا !!

نوستالجيا من ورق !

بالأمس، وبما يشبه نوبة مباحثة، نفضت الغبار عن رفوف من الكتب المنسية، تلك التى ولدت منها الأسئلة الأولى، وأيقظت الهواجس التى لولها لمكثنا هناك، حيث تتأمل الكائنات أظلافها أو تتبادل نظرات الريبة وهى تشتبك على قليل من الماء والعشب.

تلك الكتب لم نفطن إليها إلا قبل أربعة أعوام، وعندما احتفل العالم بوداع ألفية ليستقبل أخرى، ولولا السؤال التقليدى الذى تختتم به الصفحات الثقافية الأعوام والقرون والألفيات، لما فطن أحد إلى أهم الكتب التى ظهرت فى القرن العشرين، وصاغت هذا الوعى رغم ما يتقله من شقاء . وأرجح أن الكثيرين منا أطرقوا دقائى لإستذكار كتب صالت وجالت، وسادت ثم بادت، لكنهم لم يكلفوا أنفسهم عناء العودة لقراءة هوامش كتبوها بالقلم الرصاص، ولم تبلغها ممحاة الزمن بعد !

وليست النوستالجيا وحدها هى ما تعيدنا إلى رائحة ذلك الورق الأصفر، بل شحة الحاضر المحتضر الذى تتضاعف مزاعمه كلما تضاعفت قدرته.

إن معجما كاملا من مفردات تنتمى إلى سلالة اللحم

والتغيير والتجاوز قد نفدت طبيعته من الأسواق مثلما نفدت
من الذاكرات أيضا، فنحن الآن أكثر واقعية، وأقل حلما،
وربما أكثر ارتهاننا لشروط تختزلنا إلى ما سماه هربرت
ماركيوز البعد الاستهلاكي الواحد !

ولأن الثقافة تحولت إلى نظام من الموجات المتعاقبة التي
تتكسر على الشاطئ، ولا تصل، فإن المعرفة أصبحت أشبه
بمتوالية من العتبات، أو حتى الأبواب التي لا تفضى إلى
بيوت، فما من مبتدأ يعثر على خبره في هذه الشبه جملة
الكونية التي أعادتنا إلى ما قبل الحداثة وهي تحتفل بما
بعدها.

وكل «المابعديات» حدثت المفارقة الثقافية العجيبة، وإذا
كان ما بعد الاستعمار قد جدد الاستعمار وأعاد إنتاجه بحذق
ومهارة وقدرة فائقة على التخفى، فإن ما بعد الصناعة خلق
حنينا فولكوريا إلى ما قبلها .

كما أن ما بعد الحداثة أذكت الحنين إلى كلاسيكيات ظنّ
المثقف الأرعن أنها بادت، وهي في الحقيقة باضت ولم تبد،
وإن كانت أعشاشها ليس بين الورق بقدر ما هي في إمكانات
الواقع وتجليات المعلوم به.. إذا لم يئده الواقعى والذرائعى
وثالثهما الكلبى ..



استطيع أن أذكر أسماء عشرات من تلك الكتب، منها روايات وأشعار ونقد، وعلم اجتماع وتاريخ وتأملات، كان لدينا فائض من الحلم وليس من الوقت فقط لقراءتها وامتصاص الثدى المترع بالشهد حتى آخر قطرة !

كان ذلك عندما كانت القراءة بريئة، وليست رحلات صيد يومية للحصول على مؤونة للكتابة، فنحن لانقرأ ما نريد، بل ما يفيد، والفوائد تتلخص في ميدانين، الأول مواكبة ما يصدر حديثا، لا لأهميته، بل لطراجه على الأقل بالمقياس الصحفى، والثانى تعويض الفراغ ذهنى والروحى، لأن إنتاج الأفكار بعكس توليدها، يحتاج إلى صفاء ونزاهة وفراغ وشيء من الكسل العالى .

توليد الأفكار يحتاج فقط إلى قابلية، وسواء كانت قانونية ومعترفا بها أو مجرد هاوية تختنق الأجنة بين أصابعها لإرضاء فضولها، والزمن أنثى وليس ذكرا قدر تعلق الأمر بالحمل والوضع والإرضاع، وهنا سأورد مثالين فقط لايضاح ما أعنيه ، المثال الأول هو قصة شهيرة لجوركى عن خادمة خنقت طفل مخدمها لأن النعاس دمر إمكانيتها على السهر والمقاومة، وقد بدت القصة عند نشرها فظة، بل مدانة لأنها تضيف صفة الجريمة إلى عاملة من البروليتاريا، لكن بعد عدة عقود نشرت البرافدا الروسية، وهى جريدة النظام والحزب

قصة واقعية عن خادمة خنقت طفل مخدمها كي تستطيع النوم.

نحن هناك إزاء واقعية الممكن، أو واقعية الاحتمال، التي لاتنأى كثيرا عن أدبيات نظرية الاحتمالات العلمية .

والمثال الثانى، يرويه ألبير كامو عن صديق له فى مدينة وهران الجزائرية، كان الرجل وكىلا لتأجير المبانى، وانتحر ذات مساء بشكل باغت أصحابه ومن يعرفونه، لأنه كان ينعم بصحة جيدة، ولا يشكو من الفقر .

يقول كامو : إن قرار الانتحار كان قد اتخذه الرجل قبل خمسة أعوام من تنفيذه، عندما فقد طفلة الوحيدة، لكن الدودة التى باضت فى القلب فقست بعد خمسة أعوام، وأراد كامو أن يقول بأن الناس يموتون قبل أن يموتوا لأنهم ذوو خيال، بعكس الكائنات الأدنى التى لاتموت إلا عندما تموت.

إن ما ينفخ الغبار اليوم عن المجلدات الثلاثة لأزوالد اشينجلر بعنوان «سقوط الغرب» قد يندهش وهو يرى مناخات وأحداث من الربع الأول من القرن العشرين تتكرر الآن، فالمدرس الذى أصغى إلى صوت انهيار الغرب من نافذة حجرته فى شتوتجارت عام ١٩١٧، لم يبصر الطائرة منذ لحظة إقلاعها، وفاته الكثير من السقوط المبكر، لأن ما يصفه بالسقوط بدأ قبل ميلاده، وقبل الحرب العالمية الأولى التى

أثارت شهيته لرصد السقوط!

وما قاله هذا الفيلسوف المحروم من الأدرج فى قائمة
الفلاسفة يبدو كما لو أنه كتب للتو ويحبر لم يجف .

لأن ما نعيشه منذ تلك اللحظة حتى الآن هو المدنية لا
الحضارة، لأن مقياسنا النهائى هو الكم لا النوع، وهجراتنا
المعرفية هى إلى الخارج وليست إلى الداخل !

وقد يعثر من يقرر نفض الغبار عن ذلك الرف المهجور على
مغامرات الأفكار لألفرد وايتهيد ، هذا إذا انتابته حالة من
الغثيان مما يقرأ هذه الأيام، ووايتهيد الذى قال إن اليونانيين
قالوا كل شىء وكتبوا كل شىء وفعلوا كل شىء لم يكن
مبالغوا لأنه تحدث عن الهاجع من الممكنات فى أقوالهم
وأفعالهم ، وفق نظرية الاحتمالات ذاتها !

كم من الكتب الأخرى التى ترجمت لمرة واحدة فى
الخمسينات أو الستينات من القرن الماضى وتلاشت ؟

هذا السؤال يبرره سواء التفاهم الكارثى بين جيلين على
الأقل، فالجيل الذى ولد بعد الستينات أى فى السبعينات
النفطية والدأجنة ، ووائدة الثورات والحريات والأسئلة، محروم
من تلك الكتب وقد يهز كتفيه ساخرا إذا ما حدثه أحد عنها،
لأنه متورط رغما عنه «بالجانك فود» والطيب الصناعى،
والأغذية المسرطنة، والعلاقات السريعة الأشبه بمناديل الورق!



قبل أربعين عاما، قال ناقد عربى .. «ترجم كتابا، تنشىء حزبا» ، وكان يسخر من موجة الترجمة الرائجة فى تلك الأيام، فالماركسية فى ربيعها وكذلك القومية والوجودية، ولم يكن هناك كيمياء معرفية تتيح الإذابة والدمج بين مصادر مختلفة ومتناقضة للمعرفة، لكن الحلم كان غزيرا، وكان لدى الناس شغف فى كل شىء، بهذا الشغف عشقوا، ومثلوا أفلاما، وكتبوا أشعارا وروايات ، ورسموا وغنوا!

وفى غياب هذا الشغف، قد نحصل على أدب تضيق به رفوف المكتبات والأرصفة، لكنه يبقى من ذلك الطراز الذى وصفه «لوركا» عندما قال: إنه يقرأ أحيانا قصائد وروايات لها شكل معقوب ولها أيضا مضمون، أى لهم لحم وعظم لكنها خالية من النخاع!

والنخاع عند لوركا قد يحمل اسما آخر لدى سواه، وقد يكون الشغف أو اصابة سرية بجنون بهى ، وله عقلانيته المضادة وأطروحاته الممانعة للساند والداجن، والمستعمل حتى الاهتراء !

وهذه مناسبة للاعتراف ، بأن ما نظن أننا قرأناه من تلك الكتب ليس صحيحا، وأية عودة للقراءة الثانية تتولى اكتشاف هذا الوهم، وقد يكون أسوأ ما ترسخ لدينا من أوهام، هو ما نسميه التكرار، لأننا نعيش زمنا يضجر فيه المرء حتى من

جسده ومن كل ما يجده متاحا، وهو الزمن الذي توقعه ناظم حكمت عندما قال لزوجته فى إحدى رسائله من السجن، إن الناس هذه الأيام لا يذكرون موتاهم أكثر من عام ، ولو بقى ناظم حيا حتى مطالع هذا القرن لقال : إن الناس لا يذكرون موتاهم أكثر من ساعة هى ساعة الدفن!

لقد وجد التكرار من يدافع عنه، ويعيد إليه الاعتبار إذا كان تعبيرا أصيلا عن نهر يولد دائما من النبع ذاته .
فقد حظى تكرار الشاعر شستوف مثلا بمديح نادر، واعتبر أليير كامو فى كتابه «وجها الحياة» أن كل ما كتبه كان ينهل من نبع واحد ..

واستطاع الناقد «فيليب يونج» أن يثبت بأن كل ما كتبه ارنست همنجواى كان تنويعا على وتر أصيل واحد ! وذلك من خلال استقصاء حيوات شخوصه منذ البداية حتى الخاتمة !



كم كان ويلهالم رايش رائيا، ومستشرفا أيامنا عندما كتب رسائله إلى الإنسان الصغير أو الإنسان «الترانزستور» ، فالعولة الآن فى بعدها المستقر وغير المتداول هى حذف لا لخصائص حضارات وثقافات وهوايات، بل هى حذف للملامح الأفراد، إنها المرادف الدقيق للقطعة، وخلاصة فلسفتها هى «الامتثال»، لهذا فإن الإيدز الآخر الروحى أشد فتكا

بالبشرية من الإيدز بمعناه العضوى - الوبائى، مادام الأمر متعلقا بتدمير المناعة، والعدوى من شنود حول التواصل إلى تدابر، مثلما حول اللغة إلى وسيلة منغى لازدهار سوء التفاهم!

نعرف بالطبع أن موسيقى الجاز وما تلاها لم تطرد المارد السيمفونى من أذاننا وقلوبنا كما أن التليفزيون لم يخرج لسانه من الشاشة للمسرح .

لقد أحسست خلال تلك النوبة المبالغتة بما أحس به الناس فى الفيلم الشهير الذى حمل ٥٥٠ فهرنهايت، عندما ذعروا لأن الكتب ستحرق كلها، فهرعوا إلى البرارى والغابات لحفظ ما يستطيعون منها عن ظهر قلب .

إن خطرا يماثل الحرق، يتهدد تلك الكتب المهجورة والمنسية، ولو استمرت نوبتى أكثر مما استمرت لقمت بتصدير عشرات النسخ من تلك الكتب التى غدت صفراءو لكنها صفرة عباد الشمس أو سنابل القمح !!

سيرة بلا ذات !

كتب «جيمس ثربر» مقدمة بالغة الطرافة وبأسلوب كاريكاتورى لسيرته الذاتية، التى حملت عنوان أيامى العصبية، واستهل مقدمته بعبارة من تشلىنى، يعظ فيها الكتاب بأن لا يقدموا على كتابة السيرة الذاتية قبل بلوغ سن الأربعين، شرط أن يمتازوا عن سواهم من البشر بأفعال تعد من الخوارق، لكن «ثربر» الكاتب ورسام الكاريكاتير يعترف بأن حياته الرتيبة تخلو من أى خارق للمألوف، وأن أقصى ما جازف به فى حياته هو التصويب على زجاجات البيرة الفارغة بالحصى على بعد ثلاثين خطوة، ولم يكن قد بلغ الأربعين عندما كتب سيرته، لكن عصرنا كما يقول «ثربر» وهو من أبناء النصف الأول من القرن العشرين، لا يعترف بأى حدود، لهذا بإمكان أى شخص يتقن الكتابة على الآلة الطابعة أن يكتب سيرته الذاتية حتى لو كانت حياته يوما واحدا متكررا وبلا أى استثناءات لافتة.

ولو كتب ثربر سيرته فى أيامنا حيث أصبح الانترنت لا الآلة الطابعة هو أداة كاتبى السير، لهُزَّ كتفيه عدة مرات .. وتوقع صدور سير ذاتية بعدد الناس !!
إن هذا الهاجس الأزلى لدى الناس الذين يرغبون فى

كتابة تاريخهم الشخصي، وتدوين مذكراتهم، كان وما يزال مجالا رحبا لسجال لا آخر له حول مفهوم السيرة الذاتية، خصوصا بعد أن تعرضت أهم السير لشكوك النفسانيين، بحيث لم يستطع روسو مثلا أن يقنع قارئيه من نوى الاهتمام بالسايكولوجيا بأنه كان صادقا وصريحا وشفافا، وقد رأى بعض هؤلاء أنه سلط الإضاءة على مواقف ليحجبها عن أخرى، خصوصا ما يتعلق بالجنس وعلاقته المبكرة بجسده وبأحد معلميه ..

وقيل شيء كهذا أيضا عن مذكرات القديس أوغسطين رغم تحولها إلى أمثلة في الاعتراف والجرأة، خصوصا في زمانه ذي الكواكب الصارمة ..

وثمة كتاب اشتهروا بسيرهم الذاتية أكثر مما اشتهروا بأعمالهم الإبداعية، مثل شاتوبريان وماري بشكرتسوف، وراقص الباليه الروسي فازلاف نجنسكى، والتفسير التقليدى لأقبال الناس على قراءة السير الذاتية لا يتجاوز ما يسمى هاجس الافتضاح والتلصص على حيوات الآخرين، إضافة إلى إحساس القارئ بأن ما يطالعه ليس من نتائج الخيال، بل هو وقائع، والشخص من لحم ودم.. هذا إضافة إلى ترجيح الميل الفطرى لدى الناس للسرد أو «الحكى» أكثر من ميلهم للتحليل والتفكير !

وما نطالعه فى أيامنا من سير ذاتية، يدفعنا إلى التساؤل
البرىء حول مفهوم السيرة وجدوى كتابتها، وإلى سؤال أقل
براءة عن صديقتيها، خصوصا بعد أن احترف بعض الساسة
والناشطين والكتّاب اختراع طفولات تليق بما انتهوا إليه فى
سنوات النضج، فثمة من اخترع أباه أو أمه، وثمة من اخترع
أصدقاء وأعداء، كي يتحولوا إلى مشاجب لاسقاطاته ورغائبه.
فكيف يمكن لسيرة ذاتية أن تكون بلا ذات، ومجرد
توصيف خارجى للعالم، أو رصد موضوعى للوقائع ؟ ونحن
نعرف بأن مشهدا واحدا قد يتعدد ليصبح بعدد من شهدوا
عليه، تماما كما أن حزمة قش كالتى رسمها «مونييه» عشرين
مرة خلال نهار واحد لأنها تبدلت تحت الضوء عشرين مرة
على الأقل .

وقد لايعنيننا الساسة الذين يختزلون الحياة وأعمارهم إلى
أصدقاء وظلال لمواقف سياسية عندما يكتبون ما يسمونه
السيرة الذاتية، فالذات محذوفة عمدا من نصوصهم، لهذا فهم
ولدوا حكماء وبلحى ، ولم يراهم حقوا ولم يخطئوا، لهذا
فأسرارهم الجديرة بالكشف تدفن معهم، وقد يكون لديهم
بعض الحق فى مجتمعات لاتعترف بحق الفرد فى الاعتراف
والمجابهة ، لأن تربوياتها الأشد نفوذا تتأسس على فلسفة
التكتم، والتستر ، وممارسة المحذور بعيدا عن العيون .

لكن المثقف الذى يجازف بكتابة سيرته الذاتية لن تسعفه الذرائع فى الاحتجاب وراء حاجز لغوى، لأن إقدامه على مشروع كهذا ليس مجرد رغبة فى إفراغ الماضى والتخفف من ثقله، لأنه حين يكتب أيامه، يكتب أيام الآخرين أيضا من خلال ما اختزن فى ذاكرته ولا وعيه من الزجر الاجتماعى وسائر المكبوتات التى كابدها .

أذكر أن مستشرقاً فرنسياً علق ذات يوم على سيرة طه حسين «الأيام» مبدياً استغرابه من وقارها، ومن الحياء الشرقى الذى حال دون البوح بأسرار الجسد، خصوصاً لمن عانى فقدان البصر فى مجتمع ريفى، يفكر الناس فيه بعيونهم ومن خلالها، وقد يتبدد عجب هذا المستشرق قليلاً إذا عرف العقاب الصارم الذى يحاصر به من يكتب سيرة ذاتية شفافة فى المجتمع العربى.. ولعله عرف شيئاً عن عقاب المغربى محمد شكرى بعد صدور سيرته «الخبز الحافى» حيث منعها الرقباء العرب وطاردوها من مطار إلى مطار ومن صندوق إلى صندوق ومن مكتبة إلى مكتبة .

وباستثناء هذه السيرة، رغم أنها أوجت أكثر مما باحت فى بعض المواقف، فإن سيرة د. سهيل إدريس تشكل انعطافه إلى حد ما فى كتابة السيرة عند العرب المعاصرين، فقد تجاوز د. سهيل الحدود المتعارف عليها اجتماعياً ورقابياً،

ولم يتردد في تقديم الأب كما هو، دون تجميل أو إعادة إنتاج
لحساب نرجسية من أى نوع، وقد تخضع سيرة د. إدريس
وسيرة شكرى أيضا لتحليل نفسى كالذى أخضعت له سير
سابقة من طراز سيرة روسو .. فيبدو الاعتراف فى موقف ما
بمثابة التواطؤ على التكتّم فى موقف آخر، لأننا مازلنا نعتقد
بأن الاعتراف قد تعلقه بالجسد والجنس هو سيد الاعترافات
كلها ، وأجدرها بالشجاعة .



إن أخطر ما يتعرض له كاتب هو استخدام سيرته فى
روايته أو نصه الأول، وهذا ما تورط به همنجواى مثلاً، مما
أتاح لناقد مثل فيليب يونج أن يقول بأن أبطال همنجواى فى
عمله الأول اطلّوا برؤوسهم فى كل أعماله اللاحقة ، ولا يصعب
على قارئه أن يعثر عليهم هنا أو هناك بأسماء أخرى ووظائف
أخرى ، وقد لا يكون ما رآه الناقد .

يونيغ عيباً يؤاخذ به عليه كاتب مثل همنجواى، فثمة نقاد
آخرون يدافعون عما يسمونه التكرار الأصيل .

وهناك عبارة شهيرة لناقد روسى عن الشاعر ليرمنتوف،
فقد قال إن تكراراته الأصيلة تنبىء عن أصالة ينبوعه ، وهذا
ما كرسه البيركاموف فى كتابه «وجها الحياة» عندما قال: إن
لكل كاتب نبعا واحدا يغذيه على امتداد العمر، فالكاتب ليس

قردا رشيقا يقفز من شجرة الى أخرى، ومن غصن إلى آخر
وأحيانا من غابة إلى غابة، إنه يمكث قليلا أو كثيرا عند
هواجسه ويواصل الحفر تحت قدميه ! .



إن حذف الذات من السيرة ، قد يتم التحايل عليه
بالافراط باستخدام ضمير المتكلم، لكن لعبة استخدام
الضمائر كما افترضها ميشيل بورتو قد تصبح تقنية حاذقة
للتضليل ، لأن الذات ليست مخترنة في ضمير أو اشارة أو
تلميح، إنها مبعثثة في نسيج السيرة ، بحيث يصلح لكل
حاسة من الحواس دورها وامتيازها وفرادتها أيضا لأن
القارئ يشم بأنفه لا بأنف الكاتب الذى يقرأ له، وإن كان
يشاركه القرائن، وكل ما يصاحب تلك الرائحة!.

ولكى توجد الذات كما هي ، وبكامل تاريخها ، يجب أن
تتوافر لها مناخات اجتماعية وثقافية وسياسية تتيح لها البوح
بلا مصدات، وبدون رقابة ذاتية قد تكون أنكى من أية رقابة
خارجية .

فالأصابع التى ترتعش اذا اقتربت من بعض الكلمات
تمتلك تاريخا وذاكرة من الخوف، وقد تتولى بنفسها الحذف ،
لأن المحاة لا تفارق القلم عندما تكون الكتابة بنصف
لسان!..

والحكاية ليست أخيرا فى البحث عمن يعلق الجرس،
فالقطط التهمت كثيرا من الفئران التى جازفت بهذه المهمة
الدفاعية، والكاتب الآن هو ضلع أو أقنوم فى مثلث يتألف من
قارئ وناشر ومؤلف، والناشر العربى ملقح ضد المغامرة،
فهو رقيب أيضا، وقد حفظ الدرس عن ظهر قلب وقلم .
لهذا قد يبدو الكلام عن حرية الكاتب بمعزل عن الحريات
التى ينعم بها الآخرون، محض أوهام، لأنه لا يجد لحظة
الحصار والمطاردة قاعدة اجتماعية تسنده، ويغدو أشبه
بتمثال يتأرجح على قاعدة تنصلت منه !..



هل يمكن لمن لا يعى ذاته، ولا يعانى اكتشافها فى
أقصى الوحشة أن يكتب سيرة ذاتية ؟ .
وهل يمكن لمن قضمت القطعنة وفقه الإمتثال ذاته أن
يستشعر بينه وبين الآخرين ؟ ..

هذه الأسئلة وسواها تبقى قيد التكرار كلما تعلق الأمر
بحرية التعبير عن الذات، وعن ما يدور فى عالمها السفلى .
وقد يمضى وقت طويل قبل أن يغامر المثقف العربى
بتدوين حياته كما هى ، وبلا أقنعة أو مساحيق ، لأن
الشيزوفرينيا تحولت من مرض إلى أيديولوجيا، اعتنقها
ساسة ومربون ورعاة، وأصبح الصدق - لا الكذب - هو ما

يعاقب عليه الانسان، خصوصا في مجتمعات يزعم الأباء فيها أنهم معصومون، لهذا يشطرون حياتهم إلى ليل كله ليل ، ونهار كله نهار، فثمة معجم خاص للأسرار، ولكل ما يدور بين المرء ونفسه وثمة معجم آخر يتداوله الجميع كما لو أنهم في حفلة تنكرية .

وإذا أضفنا الى عوامل الزجر ، وأدبيات التكتّم والتستر ما طرأ في أيامنا من تأثيم وتكفير، وتخوين، فإن من يترددون في كتابة السيرة محررة من الخوف هم في تناقض ملحوظ مع ثقافة «قروطسية» ومن يقرون بدوران الأرض اليوم هم أضعاف من كانوا يقرون بذلك في زمن جاليلو أو برنو، لكن محاكم التفتيش تغير خشب الموقد، وقد تغير حيثيات المحاكمة، لكن النتيجة تبقى واحدة ، وهي تتلخص في انكار جاليلو الجهورى لدوران الأرض واعترافه همسا بأنها تدور!.

تفسير النصوص

بالرغم من اقتران هذا المصطلح «التفسير» في السنوات الأخيرة بالتلفزة الفضائية ، خصوصا تلك التي تبث الجسد مجردا من حمولته الأدبية، إلا أن النصوص التي تنشر فرادى أو في مجاميع تطرح سؤال التفسير هذا على نحو آخر ، فحتى وقت قريب كان الشاعر مثلا يضيف إلى قصائده هوامش توضح الاحالات والتضمينات سواء كانت ميثولوجية أو تاريخية، ويكفى أن نتذكر بأن الأرض اليباب لإليوت اضاف إليها صاحبها مئات الهوامش، وهي بمثابة فك «الشيفرا» بالنسبة للقارئ أو المرسل إليه غير المتخصص، ولدينا في شعرنا العربي الحديث نماذج متباينة في هذا السياق، فثمة شعراء تحولت نصوصهم الى عناقيد من الاحالات الأسطورية والتضمينات التاريخية ، لكنهم افترضوا بالقارئ شريكا، ولم يعبأوا بأية إيضاحات ، أو مايمكن تسميته توفير الأرض المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، إن تفسير النص هو بمعنى ما إغلاقه ، وجعله مكتفيا بذاته ولذاته، اذا استخدمنا المصطلح الوجودى بمعناه الدقيق ، ولم تكن هذه الظاهرة لتستحق التوقف والمراجعة لولا سببين أولهما: إحساس ما بأن الشاعر الحديث بلغ حدا من اليأس

فى الوصول الى المتلقى حال دون البحث عن مشترك ذهنى وثقافى معه، ثانيهما: عزوف معظم الشعراء عن اضافة هوامش لأنهم يريدون تحرير نصوصهم تماما من أى غبار آخر غير ما يعتقدون أنه غبار الذهب، أى غبار الابداع ذاته!. وبالرغم من انحسار مساحة التلقى لنصوص مكتفية بذاتها، ومتعالية برموزها واحالاتها إلا أن هذا أتاح لها ما يسميه برادلى الوجود المتعدد ، بحيث يقرأ النص على عدة مستويات وأحيانا تكون القراءات بعدد القراء أنفسهم رغم ندرتهم ، هنا سنجد أنفسنا إزاء ظاهرة ليست جديدة لكنها تنامت ومنتأت على السطح بفضل فائض المكبوتات على اختلاف أنماطها ومستوياتها وهى ظاهرة «الاحتياى» وتحويل النص ابداعيا كما المشهد المتلفز الى خطاب ملغوم، يعتمد على الايحاء والقارئ ، على نحو «بافلوفى»، بالمعنى الذى حدده بافلوف للتعلم الشرطى، واقترن رنين الجرس المرتبط بوجبة الطعام بلعاب الكلب!.

وما نشاهده أحيانا من مسرحيات كوميدية أو أفلام تراوح بين الكوميدي والتراجيذى بشكل ملفق يفقدها المشيقتين، يجزم بأن ظاهرة التحايل على المتنوع والمسكوت عنه قد دخلت مرحلة التشفير، ونستطيع للمثال فقط أن نتذكر توظيف كلمات مثل الذرة فى إحدى المسرحيات المنطوقة

باللهجة المصرية لنرى كيف أن الكلمة تفقد دلالاتها المعجمية على امتداد المسرحية، وتتحول الى كلمة أخرى تماما، لكن الذوق العام والرقيب لا يسمحان باستخدام تلك الكلمة عارية وكما هي .. لهذا يحدث التشفير اللغوى الذى يتحول بالتدريج الى لغة إشارية بديلة ، وما نسميه التلميح ، أو الايماءات ، هو فى حقيقته «شيفرا» تكونت فى حقبة ساد فيها الممنوع ، وكان لابد للمياه الجوفية أن تبحث عن قشرة هشة كي تتدلع منها .

ومن يلاحظ الناس فى بلادنا وبالتحديد كبار السن منهم وهم يتحدثون ، يجد أنهم يستخدمون عبارة «بلاقافية» بعدد المرات التى ترد فيها ضمائر مبهمه وقابلة للحالات الجنسية على وجه التحديد، وكأن فائض الكبت جعل ما له علاقة بضمير الغائب ذا محمول جنسى، وبإمكان أى راصد لهذه الظاهرة فى حياتنا أن يقدم قائمة طويلة من النكات والطرائف الملقومة بأحالات جنسية، والتى يتطلب تفكيكها إحاطة بالشيفرا سواء تعلقت باللغة المهرية أو بالسايكولوجيا السائدة ..

وإذ كان التشفير يتضح أكثر فى مشاهد سينمائية أو متلفزة، فإن استقصاء تجلياته فى النصوص المكتوبة ليس ميسورا الا لمن قرر أن يرصد الظاهرة ، وأن يقرأ الظلال وما

يسمى ما بين السطور .

فقد مر وقت كان بإمكان أى شاعر أو قاص أن يزعم بأنه تخطى كل الخطوط الحمر واجترح المسكوت عنه فى نصه، والأمر هنا لايتجاوز الوهم أو خداع الذات، لأن الشيفرا التى يلوذ بها الشاعر أو القاص غير قابلة للتفكيك ، وهى تواطؤ بين المبدع ونفسه،

وما دام اللعب بالضمائر متاحا لكل قلم، فإن الإفراط فى استخدام ما يتصل بالغائب أو المجهول منها هو كما يسميه سارتر مرض عقلى بامتياز ، فالمجانين هم الأكثر استخداما لضمائر الغائب، ونسبة شقائهم ومخاوفهم الى المجهول .

لهذا قد تكون هناك حدود تقريبية بين الشيفرا القابلة للفهم، والنص المغلق وبين ما سماه نقاد الشعر ومنهم ويليام أمبسون الفارق الجوهرى بين الغموض والابهام.

فالغموض من ماس ، والابهام من فحم ، والغموض المتلاىء قد يضيف الى النص مستويات تجعله متعددا، بعكس الابهام بأتماطه السبعة - حسب أمبسون - الذى يحول النص إلى كتلة لغوية صماء ! .

ويبدو أن هناك نزوعا خالدا لدى البشر كى يبحثوا عن البريء فى الداجن والغريب فى المألوف .

اذكر مثلاً عبارة لـ ت . س . إليوت لم تكن مضاعفة
بهامش من هوامشه (هى البوابات الساخنة) ، أتاحت لنقاده
أن يجدوا فيها كل شيء باستثناء ما أراد هو قوله.. فهى
الاعضاء الجنسية لدى أحدهم ، وهى مسارح الحروب بالنسبة
لآخر ، وهى منطقة الاعراف او اللبؤ بين الجحيم والفردوس
لدى ثالث ..

إننا أحياناً نسلط على نصوص ما لا تقوى على حمله،
لأن للكلمات تاريخاً اجتماعياً ونفسياً، وقد لا تعنى كلمة موت
أو حب أو فراق لدى شخص ما تعنيه لدى الآخر، وحين قال
المتنبى أنه ينام ملء جفونه عن كلماته تاركاً الخلق يختصمون
حول معانيها، لابد أنه كان يصدر عن رؤية من هذا النوع ،
وهى أن تعدد الكلمات التى لا تصبح أسيرة المعاجم أو
محنطة فى تعريفات دقيقة ! .

وما قيل عن جواز بعض المحظورات للشاعر وليس
لسواه، لم يكن المقصود به الوزن فقط، أو ما يسمى
«الزحاف»، فهذا التجويز يشمل اللغة أيضاً، ويذهب بالانزياح
الى أقصاه ، مادامت الكلمات تغادر معانيها الهاجعة فى
المعاجم كى تتجدد فى كل ابداع، وتبدو كما لو أنها تستخدم
للمرة الأولى ، ولعل هذا المفهوم هو الذى دفع كاتباً مثل
سارتر الى استثناء الشعر مما سماه الأدب الملتزم ، لأن مادة

الشعر هي الكلمات ، التي تجترح في كل نص معانيها
الخاصة الجديدة، وبالعكس ذلك يفقد الشعر أهم عنصر في
مغامراته كخلق ..



ثمة مقولات لا حصر لها منسوبة لشعراء عرب قدامى
ومحدثين يمكن ادراجها تحت عنوان التشفير، منها مثلاً الرد
الشهير لأبي تمام على من لم يفهموا ما يقول ، فالفهم هو من
صميم هذه الشيفرا، وعلى من يريد الاستمرار في رصد
طائفة وهي تحلق في الفضاء حتى تصبح بحجم دبوس أن
يكون شاهداً لحظة الإقلاع، لهذا المثال الدقيق عبر إليوت
عن الشيفر التي تحول الشعر في نهاية المطاف الى تسلية
راقية حسب تعبيره .

إن من يمضي قدماً في رصد هذه الظاهرة ، يجد في
الأمسيات الشعرية مثلاً بالغ الحيوية والوضوح بل التجسيد
لما نسميه التشفير، فالمتلقى يصفق أحياناً وبانفعال عضوي
أكثر من كونه ذهنياً أو وجدانياً لجملة شعرية قد تبدو عابرة
بالنسبة للشاعر ذاته .

بمعنى آخر قد يخسر المتلقى شعرية النص لصالح ما
يذكره به من معارف أو مفاهيم ، لأنه يبحث أحياناً عن
اللاشعر في الشعر وهو آخر من يعلم، ويعود ذلك إلى

تربويات جمالية، وأخرى سياسية لا تقيم وزنا لكيفية القول، لأنها تنهمك بما يقال فقط، وكأن الشعر مجرد إطار مزخرف لخطاب يمكن قوله نثرا ..

إن الشعرية فى أقاص تجلياتها ، قد تبدو فك ارتباط مع اللغة المألوفة ، ومع القواميس ، لهذا فهى بمنطقها المضاد، والبرىء لابد أن تجترح ، «شيفرا» تعين المتلقى كى يتحول إلى شريك ، وأن لا يبقى فى ذلك المقام الأخرس والأصم الذى حددته أدبيات الإلقاء ومسرحة النصوص المقروءة بصوت جهورى ، وقد يبدو هذا الكلام تكريسا لليأس الذى شمل شعراء الحداثة من «الشعبنة» والتعميم ، بحيث يصبح الشعر حكرا على الشعراء ابداعا وتلقيا ومشاركة، لكن الحقيقة هى أبعد من هذا، فالشيفرا لم تكتمل بعد، ولم تفرز من المفاتيح ما يتيح لنصوص معلقة أن تصبح ذات نوافذ وشرقات، وأن تجد من يتفاعل معها ولا ينفعل بها فقط، ليس لأن عمر الحداثة لم يحقق النصاب الزمنى المطلوب ، بل لأن الحداثة بحد ذاتها ملتبسة ، وتعانى - عربيا - من عدة ازدواجيات تبدأ من الرؤى .. وقد لا تنتهى عند النصوص المنجزة أو قيد الانجاز ..

اذكر أن الراحل د.زكى نجيب محمود، وهو ليس ناقد شعر محترف، كتب نقدا لديوان صلاح عبدالصبور (الناس

فى بلادى) وكان عنوان مقالة «دمحمود» الناس فى بلادى
ليسوا هكذا، لأن الناقد احتكم الى معيار منطقى وفلسفى
فرأى الناس كما يشتهى أن يكونوا .

بخلاف الشاعر الذى التقط من الناس فى بلاده نماذج
هى الأقرب الى مزاجه الفكرى والنفسى ..

لدى الناقد تتراجع الشيفرا بحيث تصبح الكلمات
بحجومها وأجسادها المعجمية، أما لدى الشاعر فهى تهاجر
الى نصوصه محررة من المنطق المألوف، لكن هذا الأخير
سيجد نفسه يحاور المرايا ويلتبس عليه الأمر فيظنها أبوابا
إذا لم تتحقق له تلك الشيفرا التى تلقى المفتاح على عتبة
النص بالنسبة للمرسل إليه ! ..

عاش ليروى ...

هل يكفي عنوان فرعى على غلاف كتاب لتمويل مقالة
بونما حاجة إلى قراءة صفحة واحدة منه؟ هذا السؤال
راودنى قبل أن أشرع فى قراءة مذكرات ماركيز ، فهو اذ
يعلن لقارئه منذ الغلاف بأنه عاش ليروى ، يحيله على الفور
إلى تراث روائى وقصصى ثم ينقطع طوال عقود ، شغل فيها
ماركيز النقد، وأسأل لعاب القراء على المزيد من واقعياته
السحرية إن كان مثل هذا الوصف يفى بتصنيف أولى لكتابه
يصدق عليها ما قاله أرنست فيشر، وهى الواقعية بصفتها
خيالا مركزا ..

تساءلت أيضا ، ماذا لو نشر ماركيز مذكراته قبل هذا
الوقت، الذى توقع فيه قراؤه بأنه على وشك الانتهاء من أعماله
الكاملة خصوصا بعد إصابته بالسرطان الذى لايزال يقاومه
ببسالة تليق بأمثاله، ممن خذلهم الجسد كما لو كان مطية
أعيانها التجوال فكبت !.

إن صدور مذكرات كاتب ما ، بعد نشر معظم أعماله
الابداعية ستحيل القاريء كما الناقد إلى تلك الأعمال، بحثا
عن جذورها ، وعن الهواجس الأولى التى كانت تلك الأعمال
تلبية إبداعية لها، وبالفعل ، لم يخذل ماركيز قارئه، خصوصا

الأشد حصافة والأدري بشعاب رواياته ، فالكولونيل الذي لم يجد من يكاتبه ليس بعيدا عن الراوى، إنه من صميم حياته الواقعية ولا يصعب على الناقد أن يتتبع مسار شخص ماركيز، ويضبط المؤلف وهو يطلق إمكاناتهم من طور إلى طور، وكأنهم يرقات.. كسرت شرانقها، وإن كان منها ما توقف لسبب ما فيما يسمى طور العذراء ! ..

إن كاتباً يبدأ مذكراته من تلك اللحظة التي يلتبس عليه فيها شكل أمه وهي التي جاءت تستعين به لبيع بيت لابد أن يهيء قارئه لسلسلة من الأحداث، تتجاوز كونها قرائن روائية، أو حياة من أجل (الحكى) إلى ما هو أبعد، فالمؤلف ذو الطقولة التائهة ، أو الضالة، اصطحب معه ذلك الخيط الحريري الذي لم يفارق نسيج الخيش وهنا تكمن سحرية حتى وهو يطهو حساء من عظم مستعار، كما روى فى حوار سابق ضمن كتاب حمل عنوانا تفوح منه رائحة الجوافة الطازجة والحريفة!..

وثمة حقيقة تفرض نفسها على قارئ هذه المذكرات، هي أن راويها كان قد قال الكثير مما لديه عن فنه الروائى، وعلاقته الحميمة مع شخصه فقد اعترف مثلاً بأنه بكى لساعات وهو مستلق على سريريه ، لأنه كان قد فرغ للتو من قتل أحد أبطاله الذى قاسمه لفترة طويلة علية سجائره

وفطوره وكأسه، وقلقه، لكن ما قيل ذات يوم عن كازنتزاكي
الذى كان يؤجل قتل زوريا يصدق على ماركيز ، فكلاهما
أطال حياة بطله تهريا من الاعدام القسرى ، لكن من يخلق
ابطالا كزوريا والكولونيل لن يستطيع قتلهما ، حتى لو كلف
فرقة اعدام لتنفيذ هذه المهمة ..



هل يمكن لما قيل روائيا أن يعاد انتاجه على نحو
سردى؟ وهل تشكل المذكرات بعد حياة مفعمة بالانجاز ما
يشبه الرواسب ، أو ما تبقى فى المصفاة ؟ ..

الأرجح أنها ليست كذلك، فما من روائى يعزل من
مخزونه ما يصلح للاستذكار بعد حين، اللهم الا فى حالات
نادرة، كالتى وقع فيها ارنست همنجواى كما يقول فيليب
يونج، فارنست تورط بحشو جزء من سيرته فى عمله الابداعى
الأول، وندم على ذلك ، إذ كان عليه أن يقتصد بهذه السيرة ،
ويبثها فى مجمل أعماله ، لأن يونج استطاع ان يتقصى
تجليات شخوص همنجواى وهواجسه فى أعماله كلها من
البداية إلى النهاية، وكأنه يكرر ما اعترف به البير كامو عندما
قال فى كتابه وجهها الحياة أن لكل فنان نبعا واحدا يغذيه من
العمل الأول حتى العمل الوداعى! ..

لكن، هل تقدم المذكرات فى خريف الكاتب اضاءات

كافية لإعادة قراءاته ؟ أم أن ما قيل بأن علينا أن لانتق بالروائي ، بل بروايته يجد له حيزا في هذه المناسبة ؟ لا شك في أن الإلمام بمناخات الكتابة سواء كانت شعرية أم روائية قد يعين الناقد والقارئ علي تفكيك ما كان عصيا وشبه مغلق، فالنص ليس أرملة بأية حال ، ولم يكن المقصود بنظرية موت المؤلف حسب بارت مثلا حذف كل ما يضيء النص شرط أن لا تكون هذه الاضاءة تقويلية، وليست تأويلية، فالتأويل هو من صميم النص، ومن صميم إمكاناته الهاجعة بين سطورهِ بعكس التقويل (البروكوستي) الذي يعذب النصوص لتعترف بما لم تقترف فتبتر ساقا هنا، أو تمط ذراعا أو أصبعا هناك !.



مامن سيرة ذاتية، لا تستدعي علي الفور مثيلاتها من حيث النوع الأدبي علي الأقل ولا أظن أن هناك قارئاً واحدا لم تخطر بباله مذكرات نيرودا مثلا ، وهو يشرع في تصفح مذكرات ماركيز. فنيردوا قال أيضا وهو ما يزال علي عتبة سيرته أنه عاش.. وشهد بذلك وكأنه يقسم، لكنه لم يقل بأنه عاش ليروي.. أو ليكتب الشعر بمعنى أدق بل كتب الشعر ليعيش بالمعنى الوجودي العميق للعيش.. وربما لهذا السبب كان التواضع لدى نيرودا شحيحا، فهو الذي أتقن كل شيء

ولم تغلت منه امرأة أو رغبة ، بعكس ماركيز الذى يعترف مثلاً بأنه عبثاً حاول أن يتعلم العزف على آلة موسيقية .
وثمة سبب آخر يستدعى إلى الذاكرة نيرودا ، هو العلاقة بين الشاعر وصديقه سلفادور اللندى ، وهى ما يشبه إلى حد بعيد علاقة ماركيز بفيدل كاسترو الذى كتب عن مذكرات صاحبه بحميمية نادرة، وليست مذكرات نيرودا وحدها ما يخطر ببال قارئ مذكرات ماركيز، فمن عاش ليروى، قد لا يختلف كثيراً عن ذلك الذى نفى عن مذكراته صفة الماضى وسماها المذكرات المضادة أو اللامذكرات وهو أندريه مالرو الذى كان أيضاً على علاقة تقرب من التوأمة مع الجنرال شارل ديغول .

لكن ما ينفرد به ماركيز عن هؤلاء هو عدم التحليق عالياً وبعيدا عن جاذبية التراب الذى نبتت فيه جذور رواياته، فالرجل الذى اعترف من قبل بأنه يتداول مع أصدقائه الفقراء القادمين الى باريس من أمريكا اللاتينية حساء العظم المستعار ، لم يعد انتاج طفولته بما يليق وهذه الشيخوخة الحكيمة ..

وقد لا يكون من حسن حظ روائى مثل ماركيز أن تصدر مذكراته بعد معظم رواياته، ونقول معظمها لأن الرجل ما يزال على قيد الحياة والابداع لهذا، فان من اقترنت أسماؤهم

بالسير الذاتية التي كتبوها قبل شاتو بريان وماري
بشكرتسف والمركيز ذو ساد ، عاشت ابداعاتهم بفضل
سيرهم ، وليس العكس لكن مركيز ، الذي دخلت رواياته إلى
معظم بيوت الناس في العالم كله ستبقى سيرته رغم أهميتها ،
وما تضيفه إلي تراثه عالقة بمنجزه الابداعي ..

ألا يبدو بعض الكتاب أحيانا وكأنهم يتذكرون المستقبل ؟
اذ يحى الحاجز الوهمي بين الخيال والذاكرة؟

هذا السؤال أيضا ، تستدعيه عدة عوامل ، كلما فرغنا
من قراءة سيرة ذاتية ، فالأحداث تروى بمهارة من يعيد
انتاجها بما بلغه من وعي ، لهذا لن تكون مذكرات ابن
السبعين كمذكرات ابن الثلاثين مثلا ، لأن إعادة انتاج الواقعة
بدربة لاحقة ومهارة مكتسبة ، تتيح لها المزيد من الظلال ،
ومن قرأوا مذكرات الشاعر الروسي يفجينى يفتشنيكو وهو في
الثلاثين ، لابد أنهم استمتعوا بما امتازت به من عنفوان وتوتر
وشعرية طليقة لاتحد منها الحكمة ، لكنهم حتما أحسوا
بغياب ذلك المستوى الهادئ من التأمل ، والنظر إلى العالم
بشكل أكثر شفافية رغم العمق والاتساع ! ...

إن مركيز عاش ليروي ، وكأنه يعيد إلى الذاكرة ما قيل
مرارا عن كون الفن ليس محاكاة للحياة ، بل هو الحياة وما
يتبقى منها من رحيق ، مادام كل شيء عابرا! ..

إنها مفارقة إذن ، تلك التي تحول الحياة إلى مجرد مشروع متصل للتذكر وهنا لا نجد فرقا كبيرا بين مايقوله ماركيز عن الحياة من أجل الكتابة وما قاله شاعر رومانسي مثل كيتس عندما تحدث عن غزلان محكوم عليها إن تعدو الي الأبد وبلا توقف علي لوحة معلقة على جدار .. أو منقوشة علي مزهرية ! ..

زمن دالى !!

قد لا يحتاج المرء الى مناسبة للكتابة عن زمن سلفادور دالى، حتى لو كانت مناسبة تستغرق عاما كالتى كرستها اليونسكو لدالى، ويقدر ما يعتبر دالى وأمثاله محظوظين من حيث الشهرة، قدر تعلقها - شعبيا - بالطرائف، والحكايات، إلا أنهم ليسوا محظوظين بالقدر ذاته من حيث الاهتمام بالجاد بمنجزاتهم وإبداعهم، ولا ينافس دالى في مثل هذه الشهرة أحد كالشاعر رامبو، الذى طغت رحلاته، وعلاقته بفرلين، وسيرته الذاتية على شعره، ولا أظن أن من يحفظون تفاصيل علاقة رامبو بفرلين، أو رحلته إلى هراز قد قرأوا فصلاً فى الجحيم، أو حتى قصائده المبكرة بالاهتمام والفضول ذاته.

سلفادور دالى، اختزل كسوريالى ومن ثم كدادائى، فهو كان يصطنع المناسبات للتعبير عن سورياليته كرؤيا وكمفهوم، كان يفتتح معرضا بعد أن ينهض من تابوت، ويعدل ياقة قميصه، أو يأتى إلى قاعة للمحاضرات بثياب غواص لأن عنوان المحاضرة كان الغوص فى الفن المعاصر.. أو يفاجئ الجمهور بأنه كان يخفى قدميه الحافيتين وراء الطاولة وينقعهما فى إناء من الحليب...!!!.

حتى علاقته بزوجته «جالا» تحولت الى أسطورة ،
خصوصا عندما عرف الناس بمختلف اللغات أن أسم جالا
يعنى العالم أو الكون، وأن ما يقوله دالى عنها يقبل التأويل
بحيث يصدق على كل علاقته بالكون، الذى لم يتردد دالى فى
الرّعم بأنه تزوجه !!..

زمن دالى ، ليس ترميزا أو أحجية روائية تبحث عن ناقد
يفككها ، فالساعات والعقارب كما رسمها ، توشك أن تكون
تعبيرا مباشرا عن رؤيا للزمن غير تقليدية ، فالزمن فى الفن
بعمامة ليس فيزيائيا على الإطلاق، ولم ينفرد دالى بالتعبير عن
الزمن وفقا لمقياس آخر، ويليام فولكنر فى رواية الصخب
والعنف علق قفلا على الزمن، من خلال ساعى حائط ،
وسيزان رسم ساعة بلا عقارب تدور ولا تدور ، لكن دالى
باختياره تلك الأشكال غير المنتظمة ، والممطوطة للساعات،
وهى تتدلى كالشراشف من أغصان جافة ، عبر عن إحساسه
الخاص بالزمن، وهو إحساس تراجيدى بامتياز رغم كل ما
يحيط به من فوضى مصطنعة .

إمامى الآن ، واحدة من لوحاته عن الزمن، أجزاء
المشهد المبعثرة فيها تقبل الالتئام فى سياق فنى على الأقل ..
ساعة ممطوطة وملقاة علي عنق حيوان غامض، لكنه من
صميم التكوين البشرى، بلسانه المتدلى، ورموشه الغزيرة

وساعة أخرى لها شكل مسدس تباعدت أرقامها بحيث تعبر
عن نسبية الوقت، وميتافيزيقيته ، مادامت الدقيقة قد تتحول
إلى يوم أو شهر بالنسبة لإنسان مافى حالة ترقب، مثلما
يتحول الشهر إلى دقيقة بمقياس مضاد.

وما من مرة ، وقعت فيها عيناى على هذه اللوحة لدالى
إلا وتذكرت رواية وقصيدة ، الرواية هي موبى ديك لهرمان
ملفيل ، والقصيدة هي الكهف للراحل خليل حاوي، كلاهما ،
بطل الرواية ، والشاعر يعانيان من الزمن الممطوط ، حيث
تستطيل الدقائق ..

لتصبح ساعات، وإن كانت بالنسبة للشاعر حاوي قد
استطالت حتى أصبحت دهورا!!

يقول حاوي فى قصيدته :

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق ..

كيف تجمد تستحيل إلى عصور

هذى العقارب لا تدور

رباه كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد

تستحيل إلى عصور؟؟؟

وقد يكون الشاعر حاوي وهو مثقف مشهود له بثقافة
واسعة ، قرأ ملفيل، وشاهد لوحات دالى ، لكن هذا لا يعنى

بأية حال بأن موضوعة الزمن ومعاناته حكر على مبدع ما ،
فهى موضوعة خالدة فى الآداب ، بدءا من الشعر الجاهلى ،
والملاحم التى سبقته حتى هذا النهار .

فالشاعر العربى حوّل شكواه من الدهر أو الزمن إلى
أمثلة فنية ، ولم تكن عشبة الخلود أو اكسير الحياة فى
ملحمة جلجامش إلا التعبير الخالص عن الإحساس بالزمن ،
لكن ما طرأ على هذا الوعى أو المفهوم للزمان غير كثيرا من
جوهر العلاقة بين الإنسان والزمان ، وهنا نتذكر الاستخدام
العبرى للشاعر إليوت لأسطورة «سبييل» ، التى طلبت الخلود
والأبدية ، لكنها نسيت أن تطلب الشباب فتحوّلت إلى كومة من
عظم وجلد متهاك ، معلقة فى قفص ويسخر منها الأطفال !!



فى إحدى ساعات دالى ، وهى تنفرد عن ساعاته الأخرى
بالانغلاق التام ، واختفاء العقارب حيث تغطى الساعة
حشرات صغيرة تشبه النمل ، وقد تكون النمل بمختلف
حجومه ، هذه اللوحة - الساعة ، تعبر عن أقصى ما بلغه
الفنان من عدمية إزاء الزمن ، فالوقت وليمة الحشرات ،
وكذلك الإنسان نفسه الذى يكبر داخل الزمن ، ويشكل الزمان
بالنسبة إليه الطريق المعبّد نحو القبر ..

وما من مصطلح أو مفهوم كالأبدية تعرض لمختلف

التصورات والأخيلة ، لأنه أولا مفهوم تجريدى ، ولأنه ثانيا ،
النقيض لحياة فانية عابرة ، حيث لا يقطع نهره مرتين كما
قال هيراقليطس ، أحد الشعراء ، وهو على ما أذكر سان جون
بيرس ، قال فى إحدى قصائده أنه رأى الأبدية تتشعب على
رمال شاطئ بعييد .. وهو بالطبع لم يرها بقدر ما رأى
عناصر الطبيعة التى تبقى بعد زوال البشر ، وهناك شاعر
آخر ، كان يشعر بالتوتر الشديد إذا شاهد بحرا هادئا أو
شجرة ساكنة ، فى لحظات لا تتحرك فيها الريح ، وكان يقول
أن الطبيعة تسخر بهذا السكون من الإنسان الفانى والعابر
لكنه كان يشعر بالتوازن إذا شاهد بحرا عاصفا أو شجرة
تكاد أن تنخلع من جذورها تحت العواصف العاتية ..



نعود إلى دالى ، رغم أن لوحاته تشير لدينا ولدى كل من
يتفحصها تداعيات زمانية لا آخر لها ، فهو شغوف
بالاستطلاات ، حتى لو تعلقت بالجسد البشرى نفسه ، فى
لوحته عن الحرب الأهلية الأسبانية مط شفتى اناسن حتى
أوشكنا عن الانفصال عن وجهه ، وفى لوحة أخرى مط ساق
رجل بحيث تحولت إلى ما يشبه المائدة ، ويتكرر المشهد على
نحو آخر فى الساق التى تحولت إلى خزانة من عدة رفوف ،
وثمة لوحتان ادرجتا بالاختزال ذاته فى سورىالية دالى ،

إحدهما لصورة فلاديمير لينين المنبتقة من عزف على البيانو ،
والأخرى لإمرأة تنتظر من النافذة وقد فاض جسدها عن
تنورتها القصيرة ، ونضيف أيضا إلى هاتين اللوحتين الفتاة
التي تحلم وقد تعرض جسدها إلى غزو جنسى من خلال
أعضاء مبتورة مصوبة نحوها !!! الزمن ، كهاجس ، هو فى
الصميم من هذه اللوحات رغم غياب الساعات وقرائن الوقت
المباشرة عنها ، وقد توحى الساعة المنشورة على غصن
شجرة عديمة الأوراق ، فإنها مبتلة ، لأنها لدنة وطرية، وكأنها
تنتظر الشمس لتجففها ، والمرادف الروائى أو القصصى لهذه
الرؤية للزمن ما عبرت عنه ناتالى ساروت فى إحدى قصصها،
عندما صورت الوقت «صابونة» تتداولها أيدي نساء ضجرات
يشربن الشاي على الشرفة ويثرثرن لتزجية الوقت ، بحيث
تذوب الصابونة شيئا فشيئا كقرص نعناع فى اللغاب !!!



غطت الأسطورة فى أشد أبعادها اصطناعا وتلفيقا
سرديا على دالى، مثلما غطت على رامبو ، وعلى ميلر إلى حد
ما ، فهؤلاء شاعوا مزج أعماله بحياتهم ، بحيث لا تنفصل
الزهرة عن شذاهها ، أو الشفتان عن القبله ، لهذا لم يقرأ
هؤلاء كما قرأ سواهم من أصحاب السير الذاتية الأقل
افتضاحا ، وصراحة واستعراضا فى بعض الأحيان، تماما

مثلما غطت مذكرات القديس أوغسطين على سواها من أعماله، ومذكرات جان جاك روسو على كتبه الأخرى وعقده الاجتماعى ، وهذا ما حدث لشاتوبريان ومارى بشكرتسيف أيضا ، حيث لم يقرأ معظم الناس لهما غير المذكرات ؟ وهنا ، أذكر أننا عشنا تجربة طريفة عند صدور كتاب كولون ويلسون (سقوط الحضارة) ، فقد كنا فى الجامعة ، واجتذبتنا مقدمة الكتاب التى تجاوزت الخمسين صفحة ، لأنها مكرسة لمذكرات ذات طابع جنسى فى احياء لندن الصاخبة وتحديدا حى سوهو ، لكن ما أن انتقل المؤلف من التذكر والسرد إلى التحليل حتى ضيقنا بذلك الكتاب ، ومنا من رماه جانبا ، لأنه غير شغوف بتحليل شبنجلر، أو فلييس كرافت أو حتى توينى !!



قد يكون شكسبير محظوظا إذا صح أن هاملت قد تجاوزه فى الشهرة ، وكذلك كازانتزاكى فى زوريا ، ولا أبالغ إذا قلت بأن قارئاً عربياً سألنى ذات يوم عن مؤلفات زوريا ، فقلت له ضاحكا : أهمها رواية اسمها كازانتزاكى .

هؤلاء محظوظون لأنهم خلقوا أبطالاً ولم يستطيعوا قتلهم ، لكن رامبوا وميلر ودالى وإلى حد ما بيكاسو وجوجان وفان جوخ ليسوا محظوظين ، لأن من يحفظون عن ظهر قلب حكاية فإن جوخ مع البغى التى أحبها وقطع أذنه من أجلها

وحشاها وهي تنزف في علبة كبريت فارغة ، قد لا يرون في كرسى القش والغليون الذي يستقر عليه سوى كرسى وغليون، وقد لا يرون في الحذاء ذى الكعكة الطينية سوى حذاء ..

إنها مناسبة إذن، لا للاحتفاء بواحد من هؤلاء في عام كرس له من قبل اليونسكو، بل لإعادة النظر في الاختزال الأكاديمي والشعبي أيضا لمبدعين طغت حكايتهم على إبداعهم، وقد يكون زمن دالي جديرا بقراءات من مختلف المناهج ، لأنه زمن يتحدى الإنسان ، لكنه زمن مائع، وسائل ، يقبل التشكل وفق إبداع نادر كى يعاد إنتاجه ، ولولا دالي ، فولكنر، وفرجينيا وولف، ما كتبه هانز ميرهوف عن الزمن النفسي، لخلط الناس بين الزمنين ، خصوصا في لغات أخرى غير العربية تستخدم كلمة - تايم - للتدليل على الوقت والزمن معا .

الوقت بمعناه الفيزيائي والزمن بمعناه الميتافيزيقي، بقى على أن اعترف بأن الحوار المثير الذى نشر فى القدس العربى والذى أجراه الآن بوسكى وترجمة فوزى بوخريص قد حرضنى على العودة إلى دالى ، فالحوار أيضا بما قدمه من أجوبة شبه سورىالية ، يعزز صورة دالى الشعبوية ، أو الحكاية على حساب المحكى عنه !

ذلك لأن نزعة الاستعراء ، وهاجس الافتضاح لم يفارقا دالى.. حتى بعد خمسة عشر عاما على رحيله!!

حبر بطعم الكاكاو

لم تخفت بعد تلك الأصوات القادمة من القارة الطازجة ،
والتي تشهد شغفا وإقبالا على الحياة كان الغرب على وشك
وداعهما ، لأنه يعاني من شيخوخة موحشة ، لهذا ما أن
ترجمت أوائل الأعمال المكتوبة في أمريكا اللاتينية إلى
الانجليزية والفرنسية ، حتى صاح كثير من النقاد قائلين:
وجدناها ، لكن هذا الأرخميدس النقدي ذا الموروث العميق
من أدبيات الاستشراق والسياحة التاريخية ، سرعان ما هدأ ،
ويدت الدهشة كما لو أنها تعرضت لترشيد ، فالواقع ألم أو
ما سمي الواقعية السحرية كان ذا مذاق لاذع وغريب على
ألسنة داجنة ، سئمت من الأدب حتى شككت في جدواه
وجديته ، ومن قرأ ماركيز واستورياس ، ومن قبلهما الرشدي
العريق (بورخيس) ، وجدوا أنفسهم يصعدون إلى مرتفعات
أخرى يندر فيها الأكسجين لفرط ارتفاعها وتحليقها عاليا فوق
الواقع ، لكنها تقدم مادة غير رتيبة ، وكأن النحاتين في
الكاريبى غرزوا أصابعهم في الصلصال وهو يغلى ، غير
عابئين بمواعظ النقاد المدرسين ، العاطلين عن المغامرة ، فلو
صدقنا ما قاله ناقد عاق ، أعلن العصيان على ما سماه النقد
الأسن ، فإن من علفوا النحل بالسكر ، وحرموه من التحليق

بعيدا وعاليا نحو البرارى ، عليهم أن لا ينتظروا الشهد
الصافى!

والأدب المكتوب بالأسبانية ، على اختلاف مواقعه
وسياقاته، أطل على العالم فى لحظة قد تكون مناسبة
بمقياس، وغير مناسبة بمقياس آخر ، فقارة الجنرالات
والديكتاتوريات والسكر المر ، أبتليت زمنا بنظم عسكرية
«بينوشية» غذاها الغرب المعاصر ، وأرضعها ، قبل أن يعلن
تخليه عنها ، ويطاردها !

وبقدر ما أبتليت القارة الساخنة والراعة حتى الفيضان
بالعسف السياسى ، جادت على العالم بأدب لم يكن بحاجة
إلى ميديا مسلحة كي يطفو ، وكى يضىء !



دفعة واحدة ، يجد القارئ العربى فى هذه البانوراما
القصصية (الأسبانوامريكية) التى ترجمها صالح علمانى ،
ضمن سلسلة إبداعات عالمية ، فرصة لقراءة من قرأهم من
قبل متباعدين وقد تجاوزوا ، مما يتيح له أن يقارن ، وينجو
بقدر الإمكان من سطوة الأسماء القليلة التى أوشكت على
حذف عشرات الأسماء الأخرى ، وكما قال المترجم فى
مقدمته لهذه البانوراما القصصية ، فإن أمريكا الاسبانية
عاشت قرونا ككل المستعمرات الأخرى وهى مجرد مورد

للمواد الأولية ، ومستهلك لكل شىء ، وفى مقدمة تلك المستوردات الأدب الذى يكتب فى بقاع نائية ، تبعد آلاف الأميال عن واقعها وهمومها .

وثمة أكثر من وجه شبه بين أمريكا اللاتينية والعرب ، فكلتا الطرفين عاش مرتها لمستعمرين ، وامتثل زمتا طويلا لما يقال ويسوق من أفكار ، هى فى نهاية المطاف مستحضرات ثقافية، لتكريس الوعى السالب ، وتغذية الاغتراب ، مادامت الأسئلة العضوية المحلية مطرودة ، ويحل مكانها سؤال آخر صيغ بمهارة فائقة ، بحيث يبقى إلى الأبد محروما من أى جواب .

لكن أوجه الشبه تلك ، لا تنسينا الافتراق ، وهو أحيانا حاسم وكارثى ، فالثقافة العربية ما تزال تزدهو بالارتهان ، وتنتج مقبلات وتوابل أدبية تضاعف من اسالة اللعاب على هموم أخرى ، وشجون ليست من صلبها ، وأسئلة لم تنبع على الإطلاق من مكابداتها السياسية والاقتصادية ، وشقائها الاجتماعى .

ولأننى أتبنى بلا تحفظ موعظة «جراهام هيو» وهى لا تثق بالقاص وثق بالقصة ولا تثق بالشاعر وثق بالقصيدة ، فإننى احتكم فى قراعتي لهذا الأدب إلى ما يقوله .. ليس ما يقال عنه .

خصوصا بعد أن تحولت بعض الأسماء الأكثر تداولاً إلى
ماركة أو «سينيه» ، علينا أن نتقبل كل ما يكتب تحت توقيع
كاتب ما ، لأنه صادر عنه ، وليس لأي سبب وجيه آخر !
فمن الأسماء الأقل شهرة من كتاب القصة الاسبانو
أمريكي برنارد كوردون من الارجنتين وماريو بارغاس يوسا
من البيرو ، وآخرين ممن تبدو اسماءهم شاحبة قياسا إلى
ماركيز وبورخيس وايزابيل الليندى .

إن الحبر الذى كتبت به هذه النصوص رغم اختلاف
منسوب حرارته وواقعيته وسحريته ايضا ، يبقى بمذاق
الجوافة أحيانا ، وبمذاق الكاكاو أو القهوة غير المحررة من
«الكافيين» !

وقد يكون تلخيص قصة ما بمثابة إعدامها ، لأنها بحد
ذاتها تلخيص وكثافة ، بل كبسولة لغوية تحتشد داخلها
مضادات اللامبالاة والبلادة .

فنحن مثلا نقرأ لبورخيس عن ابن رشد فنعثر على ابن
رشد آخر ، غير ذلك الذى توارثه الأكاديميون ، لأن لبورخيس
«ابن رشد» الخاص والشخصى ، يعيد صياغته وانتاجه ،
ليحوّله إلى عينين بديلتين ، وأحيانا إلى عصا أخرى !
أخيرا عثر هذا الفيلسوف العقلانى غير المتهافت على
الإطلاق ، والمفتري عليه كما يقول أحد دارسيه د محمود

قاسم من يحفر حول نصه وقبره . بحثًا عن امكانات منجمية
لم يتح لأحد تفجيرها !



إن قصة ميل المأدبة «لخوليو رامون ريبيرو» لا يمكن
لقاص أن يكتبها إن لم يكن قد اختزن في ذاكرته ولا وعيه
مناخات مشبعة بأكاسيد العسكرية ومتواليات الانقلابات ،
فالخبيبة التي يمني بها البطل وزوجته بعد أن بددوا كل
ثروتهما من أجل استضافة الرئيس ، تجلت في الانقلاب
الذي أودى بالرئيس وطاقمه في ظهيرة اليوم التالي ، وهذا
ليس تلخيصا للقصة ، بقدر ما هو مجرد «نمذجة» جمالية
لمنحى قصصى يتأسس على المفارقة ، ولأننا نقرأ هذه
النصوص مترجمة إلى لغة أخرى فإن مالا نستطيع الحكم
عليه هو إيقاعها اللغوي ، وما تفرضه المفارقة المثيرة من أداء
أسلوبى ، فالنصوص ليست هياكل عظمية نكسوها على
هوانا!

وقد يصعب على قارئ هذه المختارات أن يلوى أعناقها
كى تستجيب لأراء نقدية رائجة حول الأدب الأسبانو أمريكى،
فهى أولا تمثل تيارات وأجيال ، وبالتالي حساسيات متغايرة
لكنها ليست متعاكسة ، مادامت هناك عوامل موضوعية
وتاريخية ، وحراك سياسى واجتماعى تؤثر بمجملها على بشر

يعيشون واقعا واحدا ، رغم تنوع تجلياته ، واختلاف
الأوضاع فى المراحل التاريخية !



لا أدري لماذا استدعت قصة فرناندو إيانعوى ، وهو
كوستاريكى ، إلى ذاكرتى قصيدة لجال بريفير ، كلاهما ،
القصة والقصيدة الفرنسية ، بطلهما ومحورهم لويس
السادس عشر ، والرأس المقطوع الملقاة فى سلة ..
ماتبقى من سماء فرنسا بالنسبة لرأس لويس الذى فصلته
المقصلة عن الجسد ، هو رقعة صغيرة من السماء ، وثمة
مونولوج طويل يدور بين الرأس المقطوع ومافى داخله من
ذكريات وأشواق وتداعيات

فى قصيدة بريفير ، تصبح عائلة آل بوربون التى
منها لويس عائلة غبية ، لا تتقن العد حتى العشرين ،
مشيرا بالطبع إلى أن آخر لويس من تلك العائلة هو لويس
التاسع عشر ، ماقصدت إليه من هذا الاسترجاع ، يتخطى
مايسمى التناص ، فالكوستاريكى يكتب لحظة فرنسية
وتاريخية مئة بالمئة ، لكن بأسلوبه هو ، وبهواجسه هو
أيضا .

وهنا نجد أنفسنا فى مواجهة سؤال نقدى ، هو كم أعطى
كتاب أمريكا اللاتينية المهاجرون إلى منافيتهم وكم أخذوا

منها؟

ماركيز مثلاً عاش فترة فى باريس ، وكتب عن أيام الشقاء تلك مايقرب من الأسطورة ، فقد كان يتداول مع أصدقائه المهاجرين كيسا من العظم ، يطبخون حساءهم عليه ، فينتقل العظام من إناء إلى إناء ، حتى ينتهى إلى مجرد حصى ، وقد أفرغ من نخاعه وفقد آخر علاقة له باللحم !

بالطبع ما من تأثر أحادى البعد قدر تعلق الأمر بالثقافات والإبداع الأدبى ، فالمكان ليس مجرد مساحة صماء ، أو محطة انتظار ، إنه زمان أيضا ، بكائناته وروائحه ومجمل إفرازاته البشرية وغير البشرية .

هذا لايمكن حذف باريس أو لندن أو نيويورك من نصوص كتبت بلغة مغايرة ، وبأساليب مجترحة ضمن ثقافة أخرى ، ووجدان آخر ...

والكتاب اللاتينيون الذين عاشوا فى المنافى، اصطحبوا معهم ما هو أكثر من مجرد الذكريات، لكنهم عادوا فأعطوا تلك المنافى ماتفتقر إليه ، والدليل هو احتفاؤها اللامحدود بأدب ظهر كما لو أنه الخلاص ، أو الكوة التى تنفتح فى الجدار ، ولم يكن امتياز معظم كتاب القارة الساخنة قادمة فقط من واقع مشحون بالخيال حتى السحر والفتازيا ، بل كان لصدقهم دور البطولة فى التعبير عما يحسون به

ويعيشونه ، وليس مايتمنون أن يعيشوه ، وهذا هو الفارق
الجوهرى بين أدب يعتاش على واقع ، متخيل ، ومقطوع
الجزور عن النهار بكل مايعج به من حيوات وبيئات ،
ومناخات.

وإنى لأتساءل ، ما الذى قد يشعر به قارئ غير عربى
لبانوراما قصصية عربية تقدم على غرار هذه
البانوراما ؟

وقد يكون الأمر مثيرا إذا تجاوزت قصة لنجيب محفوظ أو
يوسف إدريس أو زكريا تامر مع قصص لكتاب أقل شهرة
وتداولاً ...

أخيرا ، رغم الاختلاف بين الموضوعات وأحيانا بين
الأسئلة والهواجس ، تبقى هذه البانوراما كما لو أنها كتبت
من حبر واحد له مذاق الكاكاو أو السكر الأشد مرارة من
العلقم !

رواية الفيديو كليب !!

إذا كان الفيديو كليب قد همّش الأغنية لصالح العين ، عبر حشد شبه عشوائى لمراثيات تقترن بالصوت ، وقد تحجبه ، فإن الفنون كلها قد تعرضت لإصابات متباينة من ظاهرة الفيديو كليب ، وإن كنا قد اقتصرنا فى هذه المقدمة على الفن الروائى ، خصوصا بعد أن أصبح الشاعر الحديث مهووساً بالرواية ، اعتقادا منه أنه الأجدر بها ، بسبب ماينعم به من فائض الخيال والإيقاع ، والرؤى ، وإن كان هذا كله بحاجة إلى مراجعة فحس ، لأن الرواية لا تعتاش على شعرية جرى تهريبها نثرا ، وهى قد تفقد هويتها كنوع أدبى ، إضافة إلى فقدان امتيازها الزمانى وتصبح ضحية هذا الاعتقاد!

وما كتب من قبل عن الرواية بوصفها تطورا عضويا ، بل داروينيا للقصة القصيرة ، باعتبار هذه الأخيرة القط ، واعتبار الرواية النمر ، أغرى عددا كبيرا من القصاصين الموهوبين فى هذا الفن بنفخ ومط قصصهم كى تصبح نمورا روائية ، ومنهم من أضاع المشيتين معا !

فالقصة القصيرة لم تعطسها رواية الأسد كما أوجت الخرافة ، إنها فن لا يميزه القصر فقط ، فالقصر هو كثافته،

وجوهره ، وإن كان البعض قد توهموا أن القصة القصيرة كالقصيدة كلاهما مجرد مساحة صغيرة فى اللغة ، ويقاس بالمسطرة !

وقد تفقد القصة القصيرة قصرها وقصصيتها معا إذا اقتصرنا على طول محدد ، ولم تظفر بتلك الكيمياء الإبداعية التى تؤهلها لتوصيف نقدى وتصنيف جمالى ، وهذا ما يحدث للقصيدة أيضا حين تتحول إلى مجرد عتبة لاتفضى إلى بيت.

وهنا، يجب الاعتراف حتى لو جاء متأخرا ، بأن الفهم الخاطيء لما ترجم من أعمال بارت وتودوروف وكريستيفا وآخرين أوهم البعض منا بأن الكتابة الجديدة أو الكتابة فى درجة الصفر هى إلغاء قصدى للحدود بين الأنواع الأدبية، بحيث يتحول نص ما إلى ما يشبه كيس الشحاذ الذى يتجاوز فيه التفاح العطن مع البامياء ، والعلبة الفارغة مع العصير السائب ، وأدى هذا الالتباس الذى استحال إلى سوء فهم ، إلى تسامح نقدى ، مورست خلاله عدة إبتزازات حدائوية دفعة واحدة ، لعل الناقد أن يتبع النص حتى لو ضل فى شعابه كببت جحا، وعليه أن يقبل ما سخر منه «موياسان» فى قصة عن رسام يدلق الألوان وهو مغمض العينين على القماش ، وحين يسأل عن اللوحة يرد باستنكار وسخرية :

أما رأيت فى حياتك نهرا ؟ عندئذ يضطر السائل
المسكين إلى ابتكار نهر فى اللوحة ، ليدافع عن ذكائه
المطعون!

ورواية الفيديو كليب ، تتعرض لما تتعرض له الأغنية ،
وبالتالى الصوت ، فهى تنقطع عن زمانها بمعناه التراجيدى،
وأحيانا عن مكانها ، ويتحول الشخصوص إلى دمي ، ترتطم
ببعضها ، وأحيانا يضل المؤلف نفسه الطريق إلى مصير
أبطاله ، قليل من البقع القرمزية تتفشى فى نثر يأكل نفسه ،
وتداعيات تنقصها البراعة والبراعة وتطريز غير محكم وليس
حريريا فى نسيج الخيش ، هذا كله لا يصنع رواية ، تنسب
إلى الشعر كى لاتفقد معناها ، وتتذرع بحدائث مبهمة كى
تتحصن من النقد الواعى !

ورواية الفيديو كليب ، تفلت منذ السطور من المؤلف ،
وتبدو كما لو أنها تكتب نفسها ، لكنها فى حقيقة الأمر مزيج
من سيرة ذاتية ملجومة ، ومعاد إنتاجها ، ومن خيال يستدين
من القصيدة ، لكنه لا يستطيع إقراض أو تسليف الرواية ،
وفى عز هذه الفوضى التى شملت كل شىء وأعطيت
البوصلات كلها ، أصبح علينا أن نقلد طائر النورس ، الذى
يقال عنه بأنه يصطاد السمكة ثم يراها لفرط رشاقتة وجوعه
أيضا ، علينا إذن أن نقبل الرواية لمجرد أن ناشرها سماها

كذلك ، وعلينا أيضا أن ندافع عن أنفسنا ضد الإتهام بالتقليدية والاتباع فلا نسأل الروائي لأئنا نحن موضوع مساعلته وأخيرا علينا أن نبتكر النهر فى أصباغ النهر اللوحة كما قال «موباسان» ، ومن يدرى لعل من يصدقون ما ابتكروا من أنهار يبحرون فيها ، ويورطون سفنهم الورقية فى مجراها!



مئات ، بل ألوف الروايات الكلاسيكية الخالدة ، لم تعتذر عن وجودها فى المكتبات والذاكرات ، لأن الصداثة أنهت صلاحيتها ، وما يغيب عنا أحيانا هو أن ما يطرأ على أو المزاوجة لعناصر الرواية من تحديث فى الرؤى والأسلجة ، والكيمياء المؤلفة ليست مجرد استجابة لها جس تجديدى مجانى.

لهذا ما كان يسمى الرواية الجديدة أو ما سماه سارتر الرواية المضادة أن تحدث انقلابها الشهير فتجعل الزمان مكانا ، والإنسان شيئا ، لولا ذلك المناخ الفكرى الذى بثته فلسفات غربية وبالتحديد الظاهراتية أو «الفاينومولوجيا» ، فالخيوط السرى يمكن العثور على طرفيه معا وليس على طرف واحد فقط منه ، بين هوسرل ذى الأفكار المجردة ، وروب غرييه أو كلود سيمون .

لأن المحبرة أو المحاة عندما تتحولان إلى بطلين بديلين للإنسان في رواية حديثة فلا بد أن إنقلابا آخر أصاب الرؤية إلى التاريخ والكون والحضارة برمتها ، والبصاصة أو المتلصص من ثقب على العالم سواء كان من خلال رواية أقرب إلى الكلاسيكية كرواية هنرى باربوس (الجحيم) ، أو من خلال مضادة كرواية غرييه ، فإن المعنى المشترك بينهما ، هو انسحاب الفرد من المجتمع ، إلى هامش أو مرتفع ما ، ولو أخذنا ماكتب عن اللامنتهى فى المسرح (أوزبورن) والفلسفة (ولسون) فإن هذا الإنسان الذى تحول إلى ندبة على جلد حضارته المحتضرة ، هو وثيقة عصيان على حضارة لم تكن فى حقيقتها إلا تاريخ الكبت كما قال هربرت ماركيز ،. كما أنها لم تكن من الجانب الآخر الذى يتضمن الأيديولوجيا والعسكرتاريا والتخدد والسطو إلا فلسفة القرصان الذى أنهى مهامه فى البحر ، وأقام قلعته على اليابسة .



كيف يمكن لروائي محاصر بهذه الشروط التى تحاصرنا أن يحقق انعتاقا كاملا من جاذبية التاريخ والجغرافيا ؟ وبأية أجنحة حلق عاليا ليحرر نصه من الغبار ورذاذ الدم ، وزفير المحمومين ؟؟

والمحاكاة حتى بمعناها البدائي ، لا تكفى كي نحتكم إليها ونحن نقرأ نصوصا ملفقة ، كلحية هي في حقيقتها كثافة تشكلت من كل لحية شعره ، نعرف أن الإلحاح البائس والأيديولوجى على موضوعه الالتزام فى الأدب ، أدى إلى عكس المبتغى منه ، لأنه ما أن ألحقته الأحزاب والنظم الشمولية باسطبالاتها السياسية والإعلامية حتى تحول إلى فزاعة لكل مبدع حر ، إذ سرعان ما أصبح الالتزام الزاماً ، فكانت ردة الفعل عليه بهذا الحجم ، وهذا الغلو!

لكن هل يمكن لروائى ينتزع أسماء شخوصه من مجتمعه ويتجول بهم فى أزقة بلاده ويحشّو رؤوسهم بأوهامه وأشباحه، أن يلوذ بالفيديو كليب كى يتستر على مصائر تفتضح وعيه ؟

فإذا كان الدافع الأساسى تجريبيا ، فليكن الميدان خاليا من الجثث ، وأطلال البيوت ، وفحيح القنلة وقاطعى الطرق المتربصين بالبشر .

إن الإنجذاب الضرير إلى حداثية منزوعة الرؤى والجوهر، قد يحول الكاتب إلى شخص يسرح شعره أمام المرأة أو يشذب لحيته تحت غارة جوية ، فهذا الاقتران بين الأسباب والنتائج هو بالضبط ما حاول برجسون الإمساك به

ليعرف ماهية الضحك !

وإن كنا لانشعر بأي حنين إلى نقد مدرسى اتباعى ، يزن القصائد ويفحص الروايات بأدوات بدائية ، تصنف الإبداع فى خانات مجهزة، فنحن أيضا لا نشعر بأي حنين إلى فوضى تتستر بالحرية ، وتمحو آخر الحدود بين الهذيان والإبداع ، لأن الخبرة البشرية التى ترسخت بعد كل تلك القرون ، غير قابلة للخديعة ، وإن خدعت لسبب ما فلبعض الوقت !



إذا واصلت متواليه الفيديو كليب تطورها وفاعليتها فهى مرشحة لحذف الصوت من الأغنية واستبدال الكلمات بالرقصة ، وبالمقياس ذاته ، فإن تخلى الروائى عن عناصر هذا الفن ، قد يعيد النمر إلى دمية وليس إلى قط !

وثمة من يشعرون بأن ظاهرة توجه الشعراء العرب إلى الكتابة الروائية هى بمثابة إدخال الرواية الشائخة أو المريضة إلى غرفة الانعاش ، وأن شعرية الرواية هى ما فاض عن القصيدة أو هرب منها ، لكن هذا الشعور يغفل عبر غائبية وإسقاط مبالغ فيهما عدة أمور دفعة واحدة ، فالرواية ليست أخيرا مجرد بوح غنائى وافقى ، يتحول الشخص من خلاله إلى أصداء شاحبة للراوى ، وأذكر أننى سألت الراحل جبرا

إبراهيم جبرا بعد صدور روايته البحث عن وليد مسعود :
هل أنت شاعر يكتب الرواية ، أم روائي يكتب الشعر ؟
ضحك جبرا ، وقال :

كنت أتمنى أن أكون شاعرا يكتب الرواية ، وليس العكس،
لكن الأمر أفلت من يدي ، وربما لهذا السبب إضافة إلى
أسباب موضوعية ونقدية أخرى لم يفسد جبرا رواياته الأخيرة
بمنجزات الفيديو كليب ، ومن حقه أيضا أن يصرف انتباهنا
عن الأغنية إلى الرقصة ، لكنه سيكون مثل الشاعر الذي
سخر منه أرشيبالد ماكليش في كتابه الشعر والتجربة ، فقد
قال أن الشاعر يستطيع أن يستبدل الياء بالواو في كلمة
«الطور» لكنه حتما يفقد الطائر الذي كان ينتظر تحليقه
عاليا..

عزف بلا أصابع

أتاح لنا مؤلف كتاب الشيوعية الأسود ستيفان كورتواز ، أن نقرأ مراسلات كان طرفاها شولوخوف وستالين، وهى إذ تقدم نماذج تصلح للاستقراء ، على صعيد علاقة المثقف بالسلطة، تعزى القارىء بمواصلة البحث عن مراسلات وحوارات وسجلات من هذا النوع، حيث يتكثف فيها الوعي والوعي المضاد، وقد تكون الفترة التى أعقبت ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ الحقبية النموذجية التى شهدت انتحارات شعراء وكتّاب، ونفى آخرين طوعيا أو قسريا ، لأنها جسدت ما يمكن تسميته الفن والإيديولوجيا ، فى صراعهما شبه الأبدى ، وفى كون الفن اجترأحا للمستحيل، والمحذور ، بينما الإيديولوجيا هى رحلة الهبوط والترجل من الفكرة إلى الدولة، وبالتالي من الحلم إلى الواقع !

ربود ستالين على شولوخوف فى رسائله الناقدة لأوضاع الفلاحين الروس، تبدو حميمة ولكنها سرعان ما تتكشف عن قسوة، وباترياركية أفرط ستالين فيها ، عندما بدأ يصدق أنه المعبود والبطل الأبدى ، والضرورة التاريخية ، التى لولاها لغير الزمان مجراه !

تنتهى إحدى رسائل ستالين التى رد بها على شولوخوف

بهذه العبارة : سوف يحاسب المذنبون على سلوكهم لكن من الواضح كالنهار، أن فلاحينا المقرين ليسوا نعاجا بريئة كما قد يظن من يقرأ رسالتك .. ومعنى هذا بالضبط إذا أزيلت عن الرسالة مساحيق البروتوكول ، هو أن شولوخوف يضلل الناس، ويصف لهم أحوال الفلاحين فى بلادهم، على نحو معكوس، لأن هؤلاء الفلاحين ليسوا نعاجا كما قال ستالين، ومن يدري لعل رد ستالين يوحى بأنهم ذئاب، وماكرون !

ستالين ، كان ومايزال بالنسبة لدارسيه أشكاليا بامتياز، فهو دكتاتور لا ينقصه حرف واحد من هذه الصفة السوداء ، لكنه أيضا محارب عنيد، صد الغزاة عن عاصمته ، وتحديدا عن قبر دستوففسكى كما قال فى إحدى المناسبات ، ليذكر الروس بأنه العالم اللغوى والمتقف الذى يجب أن لا يحشر بين قوسين فى صفة العسكرية أو السياسى الطاغية !

إن الرسالة التى تركها ماياكوففسكى لحظة انتحاره تختصر كل ما يمكن قوله عن صراع الفن والسياسة فى بعدها الإجرائى ، وفى دولة مؤدجة ، يتجاوز فيها الكالوخوز مع المرسم ، وزراعة الأرض مع الكتابة الشعرية ، لهذا لم يكن الرقيب الذى تحول إلى أمثلة جدانوف غير إفراز متوقع لدولة توتاليتارية ، أعادت ترتيب الأولويات حتى لو كانت متعلقة بأسئلة الوجود والفلسفة !

وكان على الفنان ، إما أن يعيش فى أقصى العزلة ويدافع عن حقه فيها كما فعل «برديايف» فى كتابه العزلة والمجتمع ، أو أن ينخرط فى تجربة غير واعدة بنهاية سعيدة ، وحين صادر جدانوف ديوانا شعريا لفوزينسكى .. علق قائلا : إن من حق الشاعر أن يطبع من ديوانه نسختين فقط، واحدة له ، والثانية للمرأة التى كتب أشعاره عنها .

ولسوء حظ المفكرين والفنانين الروس خلال تلك الفترة ، وخصوصا فى ربيع الحرب الباردة أن دوائر الرأسمالية كانت تترصد أحوالهم ، وتقدم لهم الطعم أثر الطعم ، لا رغبة فى تحريرهم والدفاع عن حقوقهم فى التعبير ، بل لتوظيف هذا كله فى حرب أيديولوجية ، كان الإعلام فيها مدججا أكثر من ثكنة عسكرية !

لهذا تم استثمار سولجنستين ، وبرودسكى، وحتى راقص الباليه الهارب نحو الولايات المتحدة ، ولم يسلم حتى العلماء مثل زاخاروف من هذا التجيير والاستثمار السياسى ، فما كانت تقوله الدوائر الرأسمالية عبر الميديا ذات النفوذ الكونى، هو حق تراد به جملة أباطيل دفعة واحدة .

لأن الحرب كانت تتجاوز مواقف أخلاقية كهذه ولا تقيم وزنا لأفراد يعانون من كبت حرياتهم فى التعبير ، إلا بقدر ما يتم ترميزهم ، وتحويلهم إلى مداخل وشعارات لظاهرة أعم

وأشمل !

ولو كان الرسام الذى ملأ غليون ستالين بمئات الألوف من الروسين بدلا من التبغ قد فعل ذلك إبان تلك الحقبة الحديدية، لكان للشهادة معنى آخر ، لكن ما أن توارى ستالين حتى هوت المعاول كالعادة على تماثيله ، وبدأ يتحول إلى رمز للطغيان، وطالب الراديكاليون من خصومه باقتلاع السكك الحديدية التى شيدت فى زمانه !

وهذه ليست ظاهرة روسية ، بقدر ما هى عامة ، وإنسانية، فالتجربة النازية بكل ما نجم عنها من شرور ، كانت فى ربيعها تجتذب حماس شباب وفنانين ، لكن ما أن سقطت حتى أدار لها الجميع ظهورهم وقلب ظهر المجن حتى هؤلاء الذين طالما بشروا بالفوهرر كمخلص للبشرية ، وذهاب بها إلى الفردوس المحرر من كل الآثام !



إن الثنائى ريمارك الروائى وجوبلز الرقيب ووزير إعلام النازية ، تجاوزا الحدود الجغرافية والتاريخية لحياة كل منهما، لأن كلا الاثنين تجلى فى صور قومية عديدة . ريمارك، كتب فى منفاه روايات ، نشر فصولا منها فى ألمانيا النازية، باسم مستعار ، لكن جوبلز لم يكن رقبيا عسكريا أبلا ، فهو قارئ وصياد ، لهذا ضبط إحدى الصحف الألمانية متلبسة

بجرم مشهود .. وهو نشر فصول من رواية لريمارك، المنفى
والمعادي لنظام الفوهرر!

والأرجح أن هذه الثنائية خالدة، رغم ما نحلم به من
انقراض السلالة الجويلزية ، فثمة على الدوام مبدع ينحاز
للمعذبين، ويتتدب نفسه ناطقا باسم من فرض عليهم الصمت
بالقوة ، كما أن هناك ناطقا رسميا أيضا باسم الدولة، وهو
مدرب على الشم ، ويستطيع أن يحرز اسم الكاتب من رائحة
حبره !

إن واحدة من رسائل شولوخوف إلى ستالين تبدو كما لو
أنها كانت مجازفة كاتب في افتضاح الأساليب التي تمارسها
دولة هو جزء منها ، يقول مثلا :

الأسلوب البارد يعرى الكولوخوزى من ثيابه ويوضع فى
البرد عاريا ، أما الأسلوب الساخن فهو فى رش أقدام
الكولوخوزيات وحواشى تنوراتهن بالكاز ثم اضرام النار
فيها..

وحين يتلقى شولوخوف الرد من ستالين ، يجد أن الحاكم
المطلق، لا يرى فى هذا التعذيب مجرد مرض «طفيف» فى
أجهزة الحزب والدولة .. إنه سوء تفاهم ، يتفاقم كلما ظن
الطرفان أنهما على وشك التفاهم ، لأن المسافة التى ظنهما
شولوخوف قصيرة وقالبة للحذف، بدت بالنسبة لستالين بطول

البلاد وعرضها ! لهذا يضيف سولوخوف إلى رسائله عبارة
بها من الاعتذار والاسترضاء والتودد ما يقيه من غضب
الديكتاتور، فهو ينهى رسائله بعبارة : أنت أملنا الوحيد !



غالباً ما يكون بين السلطة والمتقف طرف ثالث ، له دور
القفاز أحياناً ودور الملقط أحياناً أخرى ، إضافة إلى الدور
التقليدى وهو دور الرقيب والبصاص المتلصص من ثقب
النوافذ وثقب الدفاتر أيضاً .

لهذا قد لا تكون حالة سولوخوف تلك نموذجية قدر تعلقها
بهذا الطرف، لأن علاقته كانت مباشرة مع حاكم يتجاسر
أحياناً على نعتة بالصديق !

أما الحالات الأخرى الأكثر شيوعاً فهي التى يلعب بها
الطرف الثالث دور البطولة، رغم أنه أساساً ذو دور هامشى،
وأقرب إلى الكومبارس .. وهنا قد نقفز قفزة تاريخية
وجغرافية واسعة ، من الكرملين والكولوخوز إلى قصور
الخلفاء والسلطين فى تاريخنا .. وتلك الضواحي النائية التى
يعيش فيها مبدعون تحصنوا بالمانعة ضد الامتثال ..

فالولاة العثمانيون مثلاً لم يقرأوا ما كتبه الكواكبي، لأنهم
إما أميون أو لايعرفون العربية، أما من قرأ الكواكبي حرفاً
حرفاً هو عارف باشا والى حلب، الذى لم يكف عن الوشاية

بعبد الرحمن ، حتى عندما هاجر إلى مصر ، وانتهى به الأمر
عام ١٩٠٢ إلى قتل الكواكبي بواسطة السم.
ولعل هذا ما حدث بالفعل مع ابن المقفع الذي شوى
كالخروف على السفود، لأن هناك من ترجموا ثغاء الماعز
وزئير الأسد ومواء القطط إلى حوارات سياسية ناقدة
للسلطان.

ولم يسلم التوحيدى وابن رشد من ذلك ، فالطرف الثالث،
الوسيط ، وسمسار الدم والحبر هو من يناط به مثل هذا
الفعل، لأن السلطة غالبا ما يعوزها الفراغ وفائض الوعي كى
تقرأ ما يكتبه أناس يغربون خارج السرب، وخارج السماء
كلها !



إن من بتر أصابع ابن مقلة .. هو نفسه الذى بتر أصابع
فيكتور جارا ، رغم التباعد بين البلاد والعباد، وبين العازف
التشيلى والخطاط العربى، فالعقاب جاهز، ويبحث عن ضحية
مناسبة، غالبا ما يرشحها وقد يختارها الطرف الثالث ،
المتفرغ للتلصص والتربص والتقويل ، فالتاريخ فى واحد من
أهم أبعاده ممهور بالوشاية ، لهذا فهو مفعم أيضا
بالاعتذارات لمن أسىء لهم، لكن بعد فوات الأوان ، وكأن
ضريبة الصلب خالدة ، كى يتحول المصلوب إلى معبود ، وكى
يتطهر بالنار والدم بشر ، كانوا ذات يوم مثلنا من لحم ودم ،

لكن الوشاية بهم والتنكيل بهم أيضا حررهم من أدميتنا ، ولو شاء المؤرخ غير المرتهن للسائد أن يبحث عن صالب العلاج وقاتل السهروردي لوجد أسماء أخرى غير أسماء السلاطين والخلفاء، هي أسماء عسس فكرى مبعوث فى الأرض والكتاب والهواء !

ونائب الفاعل الذى ينسى لحظة المحاكمة ، هو الفاعل ذاته، عندما كان أداة القتل ، وقد تكون هذه التداعيات ، مجرد دوزنة، وتدريب على العزف، قدر تعلق الأمر بثنائية السجن والسجين، وملقط السلطان والمبدع الحر .

إن الآلة التى نجرب على أوتارها هذه الدوزنة ليست نايا بأية حال ، وقد لا تكون متداولة إلا فى ماتم سرية !

وإن كان هناك من سبقونا لكتابة تاريخ التعذيب شرقا وغربا ، كهادى العلوى وميشيل فوكو، فإن تاريخا آخر لتعذيب من طراز آخر مايزال مهجورا، ومسكوتا عنه ، وبقدر ما تطورت تقنية الطباعة والنشر تطورت أيضا مهنة شرطى المعرفة وعسس الثقافة ، بحيث بدت أحيانا كما لو أنها مهنة مألوفة ومشروعة ، لأن عصرنا ابتكر من مساحيق التجميل لبعض المهن بحيث جعلها سهلة الهضم أخلاقيا ، وعلى العقل لا على المعدة .. فالبغاء والقوادة ، والخيانة الوطنية العظمى، هى مهن أعيد انتاجها بصورة تبدو أليفة ، وناعمة ، ولا تستدعى الاستنكار ومثلها تماما مهنة الملقط الثقافى فى قبضة الديكتاتور الخالد !

أرملة المؤلف

لم تكن الكتابة الروائية لدى أبرز ممارسيها معزولة عن وعى نقدي نظري، هكذا يصبح فهم كونديرا مثلاً أكثر سهولة عندما نقرأ كتاباته وتعليقاته عن الرواية ومصادرها في الحياة بمجملها، فمن كتب الحياة هي في مكان آخر روائياً، عاد ليكتب الرواية هي مكان آخر أيضاً، وامتناز وعى هذا الكاتب عن معظم معاصريه بإدراكه الفذ لما سماه ثنائية الكثافة والشفافية، أي كثافة السلطة وبالتالي الدولة وشفافية الفرد، وهي ثنائية معكوسة تفتضح الخطاب السياسي المؤدلج السائد، سواء في المكان الذي عاش فيه وشهد عليه تشيكوسلوفاكيا قبل أن تنشطر إلى توأمين، أو في منفاه، فهو الوريث الشرعي لفرانز كافكا، إن لم يكن قد انحدر من صلبه ليكمل حكاية «جوزيف ك» ويقدم أسرار القلعة ونهاية المحاكمة التي جز فيها رأس البطل ككلب على صخرة.

وما نقوله عن كونديرا يصدق على ماركيز، واستورياس وبورخيس مثلما يصدق على لورنس دريل وجورج أرويل وآخرين، فهؤلاء، لم يقولوا أنهم شيدوا صروحهم الروائية على المرتفعات، وكفاهم الابداع شر النقد، أو التعليق. ومثلما تعيننا كتابات كونديرا على فهم عالمه الروائي

وتفكيك نصوصه ، فإن مقالات أورويل ، خصوصا الهجائي منها للنثر الانجليزي في النصف الأول من القرن العشرين تقدم لنا مفاتيح سلسلة تدور في أقفال رواياته ، وإذا كان أبرز شعراء الحداثة في أوروبا كانوا من أبرز النقاد، فإن التفسير الأولى لهذه الظاهرة هو الهاجس الذي يدفع هؤلاء إلى ترسيخ وتكريس الحساسية الجديدة، وجعل الصدمة ممكنة الاحتمال وبالتالي قابلة للفهم والتخطي .

ويبدو أن المبدعين الأشد ميلا إلى ممارسة النقد هم هؤلاء الذين يحدثون انقلابات رؤيوية في ثقافات وآداب بلدانهم، فشعراء الرومانسية وخصوصا الثالث الأشهر، كوليرج وشيلي وكيثس، مارسوا النقد واصدروا البيانات الشعرية للدفاع عن الشعر ذاته وعن جدواه وهو يتعرض الى التشكيك بهذه الجدوى إضافة إلى الدفاع عن رؤاهم ومفاهيمهم الخاصة للشعر .

إن لم يحتكر الشعراء الحق في النقد، فالروائيون ساروا على الدرب ذاته، وإن كانت لهم طريقتهم الخاصة النابعة من خصوصية الفن الذي يبدعونه، ولا ندرى كيف تسلس مفهوم قاصر الى ثقافتنا حين اعتقد البعض أن الابداع يكتفى بذاته، وأن الروائي كما الشاعر يتلقى الالهام من شياطين ذكورية، لأن أيديولوجيا الذكورة فاضت في تراثنا حتى شملت

الشياطين أيضا، وعبر الشعراء العرب القدامى بعضهم، بأن
الفحل منهم من كان شيطانه ذكرا، وغير الفحل سواء كان
نعجة أو ناقة أو فرسا هو الذى يبغى بشيطان مؤنث!



إن ما كتبه إليوت ناقدًا، وكذلك باوند وماكليس وستويل
وسواهم، أضاء مفهوم الحداثة، ودافع عن حق الشعراء فى
اجترار طرق جديدة، بعد أن استنفذ الشعر فى زمانهم
طاقته، وصار يراوح أو يحاكى وقد تسرب منه إيقاع زمنه ،
وروح الحياة فيه .

وقد لا يستطيع شاعر يسكنه وهم الالهام أن ينكر بأن ما
كتبه إليوت عن هاملت لشكسبير وما سماه المعادل الموضوعى
للعاطفة، يقدم الكثير من العون لقراءة إليوت ذاته، لأن الرؤيا
لا تتجزأ، والشاعر لا يرتدى وشاحا خاصا أو تبعة خاصة
أثناء كتابة القصيدة، صحيح أن ما يقال بأن الشاعر هو
حاصل جمع نصوصه يبدد الكثير من الالتباس هو الانجاز
الشعرى لشاعر ما، لكن الكتابة النقدية ليست مجرد هوامش
على متون النصوص، كما أنها حين يمارسها شاعر ذو رؤيا،
ليست اقتراحا لنماذج على الآخرين فمن المعروف أن النقد
افراز حضارى أشد تعقيدا من الابداع، خصوصا ذلك
الابداع الذى يقترن بالفطرة تنزيها له عن الصنعة، أو

الافتعال والنحت فى الصخر كما قيل عن شاعر عربى عسير
الشاعرية مقابل آخر يغرف من بحر، لأنه أكثر موهبة وأبعد
عن الصنعة،

والشعراء والروائيون الأشد عزوفا عن الكتابة النقدية وغير
النقدية خارج المدار الابداعى المحض، هم على الأغلب ممن
يتوجسون من افتضاح الرؤى والمرتكزات الثقافية لابداعهم،
لهذا سارعوا قبل سواهم الى تبني ما سماه رولان بارت موت
المؤلف، لكن بعد أن أعادوا انتاج هذا المفهوم، وحذفوا منه
أهم ما يشكل محتواه ، فليس المقصود بموت المؤلف تحويل
النص إلى أرملة، وليس المقصود أيضا، حذف كل القرائن
والامتدادات التى تنبت من النص وتتغذى من جذوره، على أية
حال، فإن عصرنا هذا ، الذى لم تعد فيه المعرفة موزعة فى
خانات، وأصبح كل كشف معرفى فى حالة حراك وجدل حيوى
مع الكشف الآخر لم يعد يتيح لمن تلهمهم الشياطين سواء
كانت ذكورا أو إناثا، أن يناموا ملء جفونهم عن شواردها،
ليسهر الخلق ويختصموا فى التأويل والتقويل والاحالات ،
فالمبدع، سواء كان شاعرا أو قاصا أو روائيا فى مجال الأدب
على نحو خاص..، لم يعد يعيش على مرتفعه الشخصى،
معزولا عن حركة واقع ، واشتباك تاريخ، فهو طرف أصيل فى
المعادلة الكونية، وسؤاله الابداعى ليس سؤالا مجردا، أو

مصفى من شوائب التراب، والرياح التى تعصف بالعالم من حوله ، وحين قال سارتر إن فلوبيير أضاع فرصة الشهادة على عصره إلى الأبد، لم يكن يقصد أدلجة الأدب أو زجه فى منحى تسجيلى يحرمه من حق التحليق والتعبير بحرية، لكن من يفوت على نفسه فرصة الشهادة على واقع هو من ضحاياه، سيكتشف بعد فوات الأوان، ما اكتشفته تلك الفتاة البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كانت لا مبالية بما يحدث فى العالم من حولها، تكتب وترسم بمعزل عن الحرب التى تقضم كل شئ حولها ، ثم اكتشفت كما يقول ستيفن سيندر أن الأمر الذى صدر بإطلاق النار على أبيها مرّ من حديد المقعد الذى كانت تتقاسمه مع عشيقها الشاب فى حديقة نائية!

بالطبع هذه ليست دعوة لتجديد ما سماه سارتر الالتزام فى الأدب، أو ما شاع فى أمريكا بعد الأزمة الشهيرة عام ١٩٢٩ عندما استنكر النقاد صدور رواية لثورنتون وايلدر هى «عودة مدام اندرور» وقد خلت من أى صدى للأزمة، والمجاعة، وما تردى فيه المجتمع حين تحالت منظومة قيمه.



شعرنا العربى لم يحفل بالنقد، وجماليات القصيدة إلا فى الفترات التى شهدت انقلابا أو محاولة فى التجديد، لأن

الاتباعيين الذين يحاصرون كل ما هو جديد، وما يصدم
ذائقهم وحساسيتهم يندفعون بقوة إلى صد هذا التحول، مما
يستولد من الجهة الأخرى استجابات وردود، تحاول تسوية
هذا التجديد واضاءة الأفكار والمفاهيم التي فرضته و لهذا
قدم شعراء الرومانسية العرب نشاطهم النقدي إما من خلال
بيانات أو مقالات على غرار ما فعله شعراء الرومانسية
الأوروبية، وإن كان شعراء الحداثة العرب في الخمسينات
والستينات من القرن الماضي كانوا أشد نزوعاً إلى الكتابة
النقدية، وكأنهم يدافعون عن جديدهم، ويدرأون تهمة
حاصرهم بها الاتباعيون عندما قرنوا الحداثة بالتخريب،
والتغريب، وأحياناً الاستشراق الفنى .

وإن كان الشاعر أدونيس هو الأبرز، والأكثر نشاطاً في
هذا المجال، سواء من خلال كتاباته عن الشعر من الداخل، أو
تمحيص موروته، فإن ذروة ما قدمه في النقد التطبيقي ليس
ما كتبه عن شعراء وقصائد، بل في مختاراته الشعرية (ديوان
الشعر العربي) ، فالاختيار سواء تعلق بالشعر أو النثر
يقتضى تركاً ، وبالتالي فهو نقد تطبيقي في أعلى مراحله،
لكن من انحازوا إلى الرؤيا الادونيسية شعراً ونقداً
وحساسية، لم يوسعوا الكوة التي أحدثها في الجدران بل
ضيقوها عندما ازدحموا على بابها. أذكر على سبيل المثال

فقط، قراءته الخاصة لمواقف التفري، وما نشره في (مواقف)،
سرعان ما تحول لدى المقلدين إلى ايقونات، وصارت حكمة
التفري كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة تتردد على كل
لسان ، حتى على تلك الألسنة الثرثارة التي تضيق رؤاها،
بسبب اتساع عباراتها أو العكس !



سواء تعلق الأمر بالنقد الروائي الذي مارسه روائيون من
داخل التجربة، أو بالنقد الشعري الذي مارسه شعراء، فإن
خلاصة المسألة هي أن من كانت المعرفة هاجسا أصيلا لديهم
لم يقولوا ما قال المتنبي عن النوم ملء الجفون . فالزمن تغير
كثيرا، والمعرفة اكتشفت قارات ومجرات كانت مجهولة لدى
الأقدمية، وأصبح التأويل جزءا صميميا من نسيج الابداع،
لهذا لم يقرأ النقاد العجوز والبحر لهمنجواي بمعزل عن
التركيب الواعي حتى لاسم البطل سانتياجو أو سانت يعقوب،
ولم يقرأوا موبى ديك للفيل كعمل يكتفى بذاته، وبلا إحالات
معرفية، ويمكن أن يقال الشيء ذاته عن راوية السقطة لكامو،
وكذلك الطاعون.

وهناك قراءة بالغة الدقة والحصافة قدمها قس ايرلندي
لرواية الطاعون هو الفرد أوبراين من خلال اسماء الأبطال
كشفت الوجه الآخر للرواية ، وسأعترف شخصيا، وعلى

حساب أنانية ذاتية فى القراءة، بل الاستقراء، إن ما كتب
المبدعون، شعراء وروائيين خارج نصوصهم قد أعاننى كثيرا
على فهم تلك النصوص، لأن من يدركون بأن لديهم ما
يقولونه، يقولونه مرارا وبوسائل مختلفة، لأن كل كاتب كما
قال كاموا فى كتابه «وجها الحياة» نبعا واحدا يغذيه على
امتداد العمر والكتابة!

واستطاع الناقد فيليب يونج أن يبرهن على صحة هذا
المفهوم عندما طبقه على أعمال همنجواى، منذ القصة الأولى
التي كانت أشبه بسيرة ذاتية حتى العمل الأخير، اذا اعتبرنا
الانتحار نصا كاملا ومغلقا!!

بروميثيوس .. ناقدا !!

الصدفة وحدها لم تضيف اسم د.إحسان عباس الى قائمة الشهداء فى بيروت العقدين اللذين احترق فيهما الناي والياسمين، ففي إحدى مساءاتها المضاءة برصاص غالبا ما كان يطيش، طرقتنا باب شقة د.إحسان عباس فى منطقة الصنائع، غالب هلسا وسلمان صبح وأنا ، وفتحت زوجته الطيبة الباب، لنرى إحسان واقفا فى الصالة وقد استبد به الدهول، وأمسك بما تبقى من غلاف معدنى أصفر لرصاصه اخترقت الجدار وأحد الكتب فى الرف الأعلى، واستقرت على أرض الغرفة، وقال لنا بصوت مفعم بالحزن والدهشة، هل سمعتم برصاص عابر للمكتبات كالصواريخ العابرة للقارات؟؟

لم يمت إحسان فى ذلك المساء، وفى تلك المدينة، لكن غالب وسليمان رحلا قبل الأوان، أحدهما افترس السرطان رئتيه والآخر افترست الغربة قلبه، ومكث إحسان فى هذا العالم يحصى ما يلحق بوطنه الكبير من هزائم، واندحارات، فمسقط رأسه وروحه معا «عين غزال» الهاجعة تحت خاصرة حيفا، أوغلت فى الغروب والنسيان إلا لمن حملها على كتفيه، وبغداد التى كانت الملاذ الأول لعباس وأسرته، وقريته، سقطت أيضا فى شيخوخة العرب وشيخوخة إحسان أيضا.

الكتابة عن احسان عباس ناقدا ورائدا ومترجما وأكاديميا
ومحققا سيتولاهما من ينصرفون إلى الأرشفة عشية رحيل
الكبار، وثمة ببلوجرافيا «عباسية» لو شئنا نقل بعضها في
هذا المقام لما تبقى لنا ما نقوله عنه، انسانا وصديقا وأبا
حانيا لثلاثة أجيال، وراعيا في أقصى العزلة، لم يكن احسان
شغوفًا باستعراض مواقف سياسية ووطنية، بحيث بدا في
لحظة الاشتباكات كما لو انه خارج المدار، وخارج الجاذبية،
لأنه كان منهمكا في عمله الأكاديمي وتحقيقاته التراثية، لهذا
كان الإهداء الذي مهر به الشهيد غسان كنفاني في إحدى
رواياته لإحسان عباس مشحونا بعتاب وطني وتذكير للرجل
بأنه فلسطيني، فقد كتب له : الى د. احسان عباس هذه
الرواية رغم أنها لا تتعلق بالأندلس! وكان لإحسان أندلسه
أيضا، لكنها معاصرة، ولا يصوغها حنين رومانسي بحيث
يُقطع الرجل عن السياسة، لكن فهمه للسياسة لم يكن
شعاريا ولم يبدد العمر في مساجلات عقيمة كما فعل آخرون،
في جلسات دافئة وحميمة، وفي شقة بجبل عمان تقع في
شارع يعرج بالمستشفيات والعيادات، كان إحسان يروي لنا
كلما لذنا به مرارات الصبا وعذوبة التخطي لشروط التجهيل
والافقار والنفي، كان يمشي على قدميه وهو صبي عدة أميال
كل يوم، لأن المدرسة لم تكن قرب داره ولم تكن المواصلات

متيسرة لأمثاله من أبناء طبقته. عانت النفس المزدوج في فلسطين مثلما عانت في شقيقاته العربيات، وذات يوم كنا نتحلق حوله، وكان د. نقولا زيادة يزور عمان، واذكر أنني قلت لأصدقائنا، لنحاول الليلة أن نصمت ولو قليلا، ونصغي الى إحسان ونقولا وهما يرويان تاريخا غير مدون في الكتب الداجنة، وسمعنا منهما ما يكفي للاعتقاد الراسخ، بأن جيل الرواد من الفلسطينيين والعرب عموما، كابد ما لا يصل الخيال الى حدوده، كي يقطعوا تلك المستنقعات من التخلف، وحاوروا شروطا لا يسهل على أى جيل أن يحاورها بتلك البسالة وذلك الدأب، وكانت تلك الليلة من الليالى التى رأينا د. إحسان فيها غاضبا بحيث إحمّرت عيناه، وقال بطرافته وحكمته، تعالوا نشق مصطلحا يعبر عما نشعر به الآن ازاء هذا الواقع الفظ، وانتهينا إلى مزج بين الاشفاق والاشمئزاز، فكان الاشفئزاز! وعاش د. احسان الأعوام الأخيرة في هذا الخريف القومى مشفئزا ، يشعر بالاشفاق بقدر ما يشعر من الاشمئزاز، الاشفاق على الذات والناس الذين لا حول لهم ولا قوة، والاشمئزاز من نظم سياسية أعادت العربى الى طور القرد فى عقود قليلة ، لأن «التقريد» له استراتيجىة ومنظرون ولا يمكن له أن يحدث بهذا الإحكام لولا أن هؤلاء نزعوا كل آدمية الإنسان، وجوّفوه حتى أصبح طبلا لا يصلح إلا للقرع

أو الدحرجة .



من يتصورون أن إحسان عباس كان أكاديميا يؤثر
المحافضة، والاتباع، هم الذين لم يروا طائرتة منذ لحظة
إقلاعها، فهو أول من انحاز للحدثة في النظرية والتطبيق،
وكانت دراسته المبكرة عن البياتى تبشيرا بالشعر العربى
الحديث الذى عاش أيامه الأولى محاصرا بإرهاب النقد
الاتباعى، لهذا لم يبالغ من قالوا إن إحسان عباس فتح
للبياتى بابا واسعا فى هذا الملكوت الشعرى، ومنهم من عبره
بذلك، وحمله ما انتهى إليه عبدالوهاب فى شيخوخته الشعرية،
ثلاثة أجيال على الأقل رضعت كتاب فن الشعر لإحسان
عباس، وكان أول ناقد عربى يفكك لنا مقولات غامضة يتداولها
نقاد ناشئون، منها مثلا مفهوم المعادل الموضوعى، الذى
رسخته ت . س . اليوت من خلال قراءته الخاصة والاستثنائية
لهاملت، وإحسان عباس لم يتنازل عن كونه معلما حتى وهو
فى ذروة السجال من أجل تحديث حساسية ومفاهيم، لهذا
فقد أحرز من الشطط، ولم يذهب بعيدا فى التعمية والتضليل
مما جعله فى نظر الحداثين الذى يطيشون على شبر حدثة
اتباعيا وكلاسيكيا، أو مدرسيا! ولأننا تعلمنا منه الكثير، فقد
كنا نشعر بتقصير إزاء هذا الرجل العالم، الذى قضى عمره

فى الكتاب، وما أشق على أمثاله من لحظة تتقد فيها
البصيرة، ويشع فيها البصر، فلم يورقه شئ فى أعوامه
الأخيرة مثل عجزه عن القراءة، وإن كان قد وجد أصدقاء
ومحبين وتلامذة عرضوا عليه أن يقرأوا له بعيونهم ساعات فى
النهار، لكن العين المدربة على القراءة، ويصر الصياد الحاد
الذى اجتاز كل تلك الخبرة وذلك المران فى التمييز السريع
بين القمح والزؤان ، لم يكن يعوضها شئ.



أطلق إحسان على سيرته الذاتية التى كتبها تحت إلحاح
أصدقائه عنوانا ذا مغزى عميق هو «عزلة الراعي»، فالرجل
منذ صباه كان ذا نزعة للعزلة، لكنها العزلة المضيفة والعالية
والفاعلة، وهو ابن ريف عربي، لم تكن الرعوية قد فارقتة فى
الربع الأول من القرن العشرين، ولم يكن إحسان عباس راعيا
يتلهى بالعزف على شبابه أو ناي فى هضاب قرية شمالية،
بل درب أصابعه على عزف آخر، وأصغى إلى ايقاعات المدينة
سواء كانت عربية عاشها فى صباه كالقاهرة والخرطوم
وبيروت أو أوروبية اتصل بها بعقله وخياله، والنصوص التى
قرأها بشغف وترجمها بأمانة، ولم تحل عزلة الراعي دون
هبوطه الطوعى بل التطوعى عن التلال إلى الوادي، فقبل
سبعة أعوام، اقتنع إحسان بأن إعادة النظر بالابداع الجديد

تستحق منه وقفات مطولة، وقبل لأول مرة بكتابة مقال أسبوعي في الملحق الثقافي لجريدة الدستور، وهو الذي كان مصابا بحساسية شديدة إزاء الكتابة في الصحف اليومية، وبالفعل ، أضاء إحسان للعديد من الشعراء الشباب والكتاب الجدد الطريق، ودلهم على الينايع ، وكان شعاره المتكرر هو مقولة أحبها لستانلى هايمن عن نور الناقد كقنطرة بين النص والمتلقي، بحيث يردم الهوة بينهما، واستطاع عبر هذا التجسير المعرفى أن يستأنف دورا رياديا وهو فى السبعينات من عمره ، جيل احسان قد لا يقبل التكرار فى تاريخنا المعاصر، لأن ظروف نشأته، وما كابده من عذابات التأسيس قد لا يتكرر فى عصر أصبح كل شئ فيه ميسورا إلا الإرادة والدأب، والهاجس الرسولى الذى يمهر كل مجهود معرفى بالنزاهة، وأذكر أن إحسان كان يستشهد كثيرا ما كتبه ناقد ماركسى عن ت . س . اليوت، هو الناقد البريطانى «ماثيسن»، فالتناقض الأيديولوجى لم يحل دون نزاهة «ماثيسن»، الذى كتب عن إليوت بمعزل عن تصنيفه الأيديولوجي، وهو القائل صراحة: أنا ملكى فى السياسة وكلاسيكى فى الأدب، وكاثوليكي فى العقيدة! كان إحسان نزيها بشهادة زملائه وطلابه ومن عملوا معه على امتداد عقود، ولم تفسد شهوات تحقيق الذات الزائفة برأئته، فاحتفظ

بقدر كبير من طفولته «العين غزالية» وهو فى بيروت والقاهرة
ولندن، ولعل هذا الموت الذى هياً إحسان له حقائبه وبياض
شعره، هو رمزى إلى حد ما، فسقوط بغداد بالنسبة لواحد
مثله ليس خبراً عابراً فى فضائية مغمورة بالتراب، وما كان
يراه ويسمعه عن وطنه من تنكيل كان يأكل من لحمه، وتوكل
إحسان على قلمه قبل أن يتوكل على عصاه، وبكى كثيراً فى
عزلته البيضاء، وسهر مع الموتى من أبناء جيله الذين مضوا
وابقوه كالرمح وحده !

وكم كان بروميثيوس النقد العربى طليقاً عندما استدل
بفطرته السليمة الأولى على الطريق، فعبد البرارى الفاصلة
بين المدرسة والقرية بقدمين حافيتين، وتحدى الشروط الباهظة
التي حاصرت أرض ميلاده، فتعلم وعلم، وقرأ واستقرأ، ووفر
له تاريخ غاشم من أسباب الرعونة ما عف عنه صبياً وشيخاً،
إحسان عباس، ينتشله من القبر يومياً رف عزيز فى مكتبة
العرب، لهذا فأمثاله لا يشملهم الموت إلا فى بعده العضوى
العابر!!!!

واقعية العناء

أساء بعض النقاد فهم ما اعترف به همنجواى عندما قال أنه لا يستطيع الكتابة الا عن تجاربه الحسية، وما خبره عبر مغامراته التى قلما عاشها كاتب آخر من جيله، وكانت إساءة الفهم تتركز فى نقطتين: الأولى حذف المخيلة، والثانية حصر مفهوم التجربة فى نطاق حسى ضيق ، وحقيقة الأمر أن الروائى يعيد انتاج ذاكرته، لكنه يطلق ممكنات الماضي، وقد يحرر الأحداث من واقعيتها الفجة، ويضيف إليها من المران والخبرة والاستعادة ما يجعلها تبدو كما لو أنها منقطعة عن الواقع، وما أثير دائما من أسئلة جمالية حول الواقعية لم يشكك فقط بوجود واقعية كاملة، او فوتوغرافية بل جعل من الواقع خيالا أشد تركيزا بعبارة أرنست فيشر، وهذا ما دفع روجيه جارودى إلى تسمية أحد كتبه المبكرة فى النقد (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب المغامر الذى أعاد فيه الكاتب الاعتبار الواقعى لفنان سورىالى وروائى كابوسى، وشاعر رمزى، فالواقعية ليست تسجيلا لما تم تحقيقه، بقدر ماهى وعد بتحقيق ممكنات هاجعة فى الواقع، هكذا يصبح مصطلح الواقعية الممكنة، أو الواقعية بالقوة اذا استعرنا المصطلح الفيزيائى هو الأدق ونحن نصف كتابات لم تنعق من جاذبية

الأرض ولم تخلق عاليا وراء الغيوم أن بعض قصص تشيكوف وتورجينييف وحتى موباسان تحدثت عن ما يمكن حدوثه وليس فقط عن ما حدث بالفعل، وثمة قصة لتشيكوف عن خادمة خنقت طفل مخدمتها لأن الناس استبد بها وقررت النوم، هذه القصة بدت لعاصري تشيكوف أشبه بالفتازيا، لكن بضعة عقود مرت، كانت كافية لأن تحول الفتازيا الى خبر في صحيفة، ولم يكن استنطاق موباسان للسرير في إحدى قصصه الخالدة مقتصرًا على سرير معين أو على ذاكرة الفراش في ليلة محددة، فسرعان ما أصبح السرير الأسرة كلها وكأن الكاتب قادم من المستقبل وليس من الماضي فقط.

ولم يكن استنطاق موباسان للسرير في إحدى قصصه الخالدة مقتصرًا على سرير معين أو على ذاكرة الفراش في ليلة محددة، فسرعان ما أصبح السرير الأسرة كلها وكأن الكاتب قادم من المستقبل وليس من الماضي فقط.

وثمة كتاب سخرؤا من مصطلح الواقعية حتى قال أحدهم بأن كتابة قصة واقعية عن انسان واحد، تتطلب وجود كاميرا تتعقب هذا الانسان في كل خطواته، ويستحسن أن يضاف إليها جهاز تصوير بأشعة (X) كي تكتمل الواقعية بوصف حالات التنفس ونبض القلب وحركة الأحشاء.

إن التصنيف المدرسى للمذاهب الأدبية، بين واقعى ورومانسى وسوريالى به الكثير من الاختزال والكسل النقدي، لأنه ما من عمل ابداعى خلاق، واستثنائى لا توجد فيه هذه الأبعاد كلها بنسب متفاوتة، وإذا كان جارودى مثلاً قد عثر على البعد الواقعى فى أشد لوحات بيكاسو سوريالية، أو فى أكثر روايات كافكا مفارقة للواقع، فإن المرتكز الذى حدد له هذه الرؤية، هو علمى بامتياز، فالخيال المجرد والمعزول عن الذاكرة ومخزون اللاوعى لا وجود له، حتى هذان المحموم ليس فى نهاية المطاف سوى أصداء وتدايعات غير متسقة، تنبع من الذاكرة واللاشعور وما اختزنت الحواس، إن مجرد اللجوء الى اللغة بوصفها انجاز جماعى وذات تاريخ يتجاوز الفرد هو بداية تورط المبدع بما يتخطى الذات، لهذا لم يجترح المبدعون لغات تخصصهم وحدهم، وحين يقال إن لهذا الشاعر أو ذلك الروائى لغته الخاصة فهذا تعبير مجازى، يقصد منه شئ آخر تماماً وهو أن هذا المبدع قد يمهز اللغة بايقاعه الشخصى لم يبتكرها من الصمت.



لعبت الإيديولوجيا خصوصاً فى أشد أطوارها نفوذاً دور البطولة فى تحديد مصطلحات نقدية، ولولا بضعة نقاد ماركسيين أقل ارتهاناً للأيديولوجيا، لتحول مفهوم الواقعية

إلى سجن ترتطم بسقفه وجدرانه أجنحة مبدعين لا يرون بأنهم يستمدون ضرورتهم من توثيق الواقع، بل من تحويله إلى رافعة للذهاب إلى ما هو أعلى وأبعد منه، لكن دون أن تنقطع جنودهم في ترابه، وكالعادة، فقد تعامل العرب في الحقبة الواقعية مع هذا المصطلح على نحو وثني، وسطحت الدوجمائية على العقل والوجدان معا، وصار من يتحدث عن الوردة مدانا ومنبوذا لأنه بورجوازي، أو لأن الورد لا يصلح للطبخ.

وخلال عقدين على الأقل ساد مزاج نقدي يرى في الواقعية تدجينا لكل نزعة برية ولكل مغامرة لا تستجيب لمعيار صارم، وتم نبذ نصوصه والاعلاء من شأن نصوص أخرى، مما يغري الناقد الجاد اليوم بالعودة إلى تلك الحقبة لتمحيص لغة القبيلة وما أنجزته حسب تعبير مالارمية.

إن اختزال الواقعية إلى لحم الواقع وعظمه، وضمن مدار جاذبيته يعرض على الروائي مثلا أن يكون مؤرخا لحيوات شخصه، هذا إن لم يكن مطالبا بأن ينوب عنهم في المغامرة الحياتية والروائية معا، وهنا لابد من التذكير بأن المقدمات الاحترازية التي كتبها روائيون عرب لأعمالهم دافعين عن أنفسهم تهمة الخلط بين الواقع والخيال أو السيرة الذاتية والرواية، هذه المقدمات تفتضح أمرين معا، الأول يخص

الكتاب أنفسهم وخشيتهم من تأويل نصوصهم وتحميلهم أعباء سلوكها ومصيرها، والثاني يفتضح ذهنية المتلقى الذي يعتقد بأن كل ما يكتب هو مذكرات، وأن المؤلف هو من اقتطف أفعال شخوصه لكنه تعدد بأسماء مستعارة، هنا، يتراجع النقد بمعناه الأدبي الدقيق، ليتقدم التحليل النفسي، خصوصا في بعده الاجتماعي، وهذا ما يفسر لنا بشكل أولى ندرة السيرة الذاتية المباشرة، وشحة ما يرد في السير المنشورة من اعترافات وصدق، فالمجتمعات غير المتسامحة، والتي تسيرها أعراف وتقاليد لها صرامة محاكم التفتيش تمارس ارهابا سريا على الأفراد، مما يضطرهم الى الكتابة عن أنفسهم كما لو كانوا في حفلة تنكرية، والمثال الذي قدمه المغربي محمد شكري في الخبز الحافى يفتح الباب على مصراعيه لاستقراء ظاهرة مسكوت عنها في حياتنا، فما يمنعه الرقيب يتداوله الناس سرا، وقد يسيل لعابهم عليه. لأنهم بفضلوهم المشحوذ يريدون رؤية الآخر .. أو ضبطه متلبسا بما تواطؤوا عليه وتسترخوا عليه وعقدوا مقايضات غير مكتوبة لإبقائه في العالم السفلي.



أحيانا يزعم روائي أو شاعر لا يكتب إلا ما لم ير وما لم يسمع، ناسبا إبداعه بالجملة إلى خيال وحشى، ولن يعدم هذا

المبدع الحيلة ليجد فى رامبو مثالا، وهو الذى كتب عن الزورق
السكران دون أن يرى نهرا أو بحرا ، ويبدو أن هذه الثنائية
التي طرفاها الذاكرة المحض والخيال المحض، حصيلة سجال
نظري أكثر مما هى حصيلة خبرة، أو إفراز عضوى لتجربة
حقيقية، وإذا تأملنا عددا من المفارقات، قد نعثر على أكثر من
مبرر لإعادة النظر فيما تم تصويره كقانون محكم، فالشاعر
الذى يحول الوطن إلى موضوع متكررة فى قصائده، يفوته
أحيانا أن يدرك بأن كل ما يسقطه على الوطن النائي هو من
صميم منغاه، فالشجرة والمرأة والنهر والليل.. هذه كلها
كائنات وعناصر تقع عليها حواسه فى المنفى فما الذى تبقى
من الوطن اذا كانت الرحلة الشعرية كلها مجرد تهجير لهذه
الكائنات والعناصر من هنا .. إلى هناك ، ومن هذا الشاطئ
الى الشاطئ المقابل؟ فما من شاعر أو روائي أو رسام
يستطيع الزعم مهما استبد به هاجس الافتراق بأنه المخلوق
الأول، فيغنى كما لو كان أول من غنى ويكتب كما لو كان أول
من كتب، لقد أفسدت الخبرة البراءة على نحو ما، وما قاله
صلاح عبدالصبور عن البكارة المستحيلة به الكثير من الدقة،
لأنه يذكرنا بمقولة دانتوس الشهيرة : «سحقا لمن سبقوني،
فقد قالوا أقوالي» .

لكن ليس معنى هذا أن كل قصيدة عن الموت هى صدى

لقصيدة استبقتها عن الموت، وهذا ما يصدق على الحب
وسائر الانفعالات البشرية الكبرى، ما يتبقى لنا بعد كل هذا
التراكم من الخبرة، هو كيفية القول، والمقتربات التي نلج منها
إلى ما نود كتابته، فمن كتبوا عن أسطورة أوديب أو يوليسيز
يمكن احصاؤهم بالمئات، في مختلف اللغات، لكن الأسطورة
الواحدة تعددت تبعا لعدددهم، لأن كل واحد منهم أعاد انتاجها
وفقا لمهارته وثقافته وإيقاعه الروحي اضافة إلى لغته .



لو كتب روائي من أواخر القرن التاسع عشر عن الهاتف
النقال، أو الستالايت أو حتى الفاكس لصنّفه معاصروه من
كتاب الخيال العلمي، وربما سخروا من افراطه في الخيال،
لكن مرور قرن واحد كان كافيا لتحويل الفنتازيا إلى واقع
تماما كما حدث بالنسبة لقصة تشيكوف عن الخادمة التي
دفعها النعاس إلى خنق الطفل، لكن الكتابة ليست على الدوام
استباقا، أو نبوءات يصبح المستقبل محكها، ومن يفوت على
نفسه فرصة الشهادة على عصره وحصته من التاريخ قد
يحرّم الى الأبد من هذه الفرصة، وهذا ما قاله سارتر مثلا
عن فلويير، بالرغم من أن هذا الأخير بلغت واقعيته حدا دفعه
إلى الاعتراف بأنه هو مدام بوفاري، وأن روايته هي سيرة
ذاتية مهذبة ومموهة من خلال التأنيث.

نعرف بالطبع أن ما طرأ على العقدين الأخيرين من انقلابات كوبرناكية على صعيد الحياة كلها وليس على صعيد الفلك فقط ادخل الى متحف الأدب مصطلحات ومطارحات كانت تشغل الناس وتملاً دنياهم، لكن ما يبدو قطيعة مع الماضي هو في حقيقته من افرازاته، وقد تختلف المصطلحات أو التقنيات والأساليب في معالجة الظواهر، لكن الجذر يبقى واحداً، لأن المغامرة البشرية في هذا العالم لم تنقطع عن ذلك الجذر، ومثلما قال (سبندر) فإن الكتابة عن قضاء ليلة شاقة في المحيط المتجمد الشمالي ممكنة شرط أن يكون كاتبها قد جرب البرد الشديد والجوع ليلة واحدة على الأقل .

فما من تجربة أثيرية، محسرة من غبار هذه الأرض، والخيال مهما أوغل في البرية سيبقى مرتتها للذاكرة واللاوعي، إنه بالفعل واقع مركز ، لكن بعد تحرير التجربة من نقصانها، وترميمها بالدربة والمران اللذين يقومان بدور استدراكي يكمل القوس الأخير والأبهى من الدائرة، فالعناء ممكنة اذا كان الرماد واقعياً....

ثقافة الموبايل

فى اللحظة الأخيرة تغير عنوان هذه المقالة درءا لعدة التباسات محتملة، فقد كان العنوان ق. م، والمقصود به ما قبل الموبايل وليس ما قبل الميلاد ، فالبرغم من أن عصرنا اختزل قرونا فى عقود قليلة، واجترح مايشبه المعجزات على صعيد الاتصال، إلا أن الموبايل وهو يحمل حتى الآن ستة أسماء بمختلف اللهجات واللغات هو الاختراع الاشد إثارة قدر تعلقه بالثقافة بمعناها الواسع، والذي يشمل اضافة الى أنماط التفكير.. أنماط السلوك أيضا، وقد أصبح من المتعارف عليه تاريخيا وأديبا، أن بعض الاكتشافات العلمية أدت الى انقلابات كوبرينيكية شملت رؤى وأساليب تعبير وإيقاعات تفكير، فالبشرية بعد اكتشاف البرونز كما يقول عالم الأنثربولوجيا مالىنوفسكى هى غيرها ما قبل هذا الاكتشاف، حتى انه ينسب ما يسميه هزيمة المرأة الكبرى فى التاريخ الى هذا الاكتشاف حيث نصل بين حقبة سادت فيها الأمومة وأخرى باترياركية سادت فيها الأبوة، واذكر أن عددا من الكتّاب الأوروبيين وخصوصا الألمان كتبوا عن تحولات الأدب بعد القطار، حيث أحدثت الآلة البخارية تغييرا مشهودا فى مجمل أنماط الحياة وبالتالي الأدب بوصفه تعبيراً عنها ولا أظن أن علماء الاجتماع والاناسة يبالغون عندما يحفرون

عميقا بحثًا عن جنور ظاهرة انسانية ما ، اجتماعية او اقتصادية أو ثقافية، وحين يعتبر جورج لوكاش أن الرواية هي ملحمة البرجوازية بامتياز، فإن مرد ذلك ليس لاستقراء التاريخ من منظور ماركسي فقط، فقد اعتبر نقاد وعلماء جمال غربيون ولادة الرواية في العصر الصناعي تعبيرًا عن فائض الفراغ لدى ربّات البيوت البريطانيات، لهذا يقال أحيانًا على سبيل التندر أن قراءة الروايات الكلاسيكية الطويلة تحتاج إلى قدر من البطالة أو الكسل المشروع، وهذا بالضبط ما حفز دور نشر تجارية منها مؤسسة رد بوك إلى اختزال عشرات الروايات بحيث تصبح في عشر حجمها، وقد تولى قاص وروائي فرنسي شهير مثل هذا العمل وهو سومرست موم .



الهاتف الأرضي، لعب دور البطولة في روايات وأفلام، ونذكر أن رنيته، لو ترقب هذا الرنين كان يكتف مشاهد درامية في الخمسينات من القرن الماضي، وهناك حبات روائية كان التليفون محورها، فقد اقترن بالجنين، وبالإبلاغ السريع عن الأخبار السارة والحزينة، وغالبًا ما كانت إصابته بالخلل تتسبب في كوارث غير محسوبة! لكن الهاتف المحمول أو الموبايل قفز قفزة كبرى إلى الأمام خلفت

وراعها زمنا بكامل موسيقاه وأدبياته ، فهذا الاختراع الشيطاني أفرغ المقاهي من معظم زبائنهم مثلما أفرغ الشوارع وأعمدة النور والأماكن التقليدية لظهور البغايا منهم ، لأنه البديل التام لجملته من الانشطة والحراك الاجتماعي الذي كان يتطلب الحضور المادي للأفراد ، وحتى وقت قريب كان رنين الهاتف الأرضي في ساعة متأخرة من الليل يريك بيوتا ، ويثير شكوكا لا آخر لها لدى الأباء ، لكن هذا الاختراع أنهى دفعة واحدة تلك المنظومة من المشكلات ، لأنه قابل لنقل الرسائل الصامتة في أي وقت ، وقابل للحمل حتى في الحمام أو على أسطح البيوت ، كما أنه قابل للإخفاء أيضا بسبب حجمه الصغير ! ومن يشاهد الناس وهم يمشون في الشوارع أو يقودون سياراتهم وهم يكلمون أنفسهم ، ويضحكون أو يبكون ، دون وجود طرف بشري آخر إلى جوارهم ، يشعر بأن الموبايل قد طرد الإنسان أيضا ، مثلما طردته اختراعات أخرى ، وأذكر أن صديقا قال لي ذات يوم ، أن شقته الصغيرة قد امتلأت بالأجهزة الكهربائية ، كالثلاجة والغسالة والتلفزيون والستلايت والمكنسة الكهربائية ، بحيث لم يجد له مكانا بين هذه الكائنات المعدنية الصماء واضطر إلى التخفيف منها كي يستطيع التنفس والتأوب بحرية ، وهذا بالضبط

ما فعله الشاعر ريفيردى ، الذى ازدحمت غرفته بالكتب واللوحات ، فقرر ذات صباح أن يفرغها تماما فى كل هذه المحتويات ، واحتفظ لنفسه بمقعد واحد وطاولة للكتابة وسط جدران عارية!



لقد أتاح الموبايل للناس أن يكذبوا بحرية ، وأن يزعموا أنهم فى هذا المكان أو ذاك ، وما من وسيلة لضبطهم متلبسين بهذا الكذب، وأخيرا اهتدت تكنولوجيا التغريب وشيطنة الحياة إلى ما يمكن تسميته تنمية الكذب ، حيث يضاف إلى جهاز الموبايل فعاليات مثل اصطناع ضجيج السوق أو ورشات العمل ، أو أصوات القطارات والمترو إذا ما شاء حامل الموبايل أن يغير موقعه ، لأسباب تخصه ، وتقع تنمية تقنيات الكذب هذه ضمن ما سماه العلماء نظرية العلم للعلم كمرادف لما سمي نظرية الفن للفن ، حيث يغيب الرادع الأخلاقى فى الحالتين هذا ، مع العلم أن ما تلحقه نظرية الفن للفن بالناس من أذى قد لا يكون ملحوظا أو فوريا ، بينما ما تلحقه نظرية العلم للعلم فورى وكارثى فى بعض الأحيان، وقد لا تكون مسألة الاستنساخ البشرى هى المناسبة الوحيدة للتذكير بالعلم المجرد ، فأطباء السجون الذين يشرفون على التعذيب ويطيلون أعمار الضحايا كى يتواصل تعذيبهم لأن

الموت انعتاق يقدمون مشهدا مبكرا لما يسمى العلم للعلم ،
فالخيانة هنا لا تلحق بأبوقراط الذى أقسموا باسمه فقط
، بل بسقراط أيضا وكل ما له صلة بالوضع البشرى وجعل
الاقامة ممكنة على هذه الأرض !

لقد كتب عن الموباييل مثقفون من مختلف البلدان ، وكان
لكل واحد منهم مقتربه الخاص ، الذى ترشده إليه تربويات
الناس فى مجتمعه ، لكن العرب لم يكتبوا بعد عن هذا
الاختراع الذى خلخل الكثير من أنسجة حياتهم ، لأن الموباييل
أفقد الأباء القدرة التقليدية على الرقابة ، ولم تعد الفتاة كما
الشباب بحاجة إلى وسيط تليفونى كما كان يحدث فى
الماضى !



ما ينشر أحيانا عن نفقات الموباييل فى العالم العربى
يذكرنا بالانفاق السفية وغير المبرر على التسليح ، خصوصا
أن السلاح الباهظ التكاليف لم يستخدم إلا نادرا وفى حروب
عربية - عربية أو فى قمع مظاهرات واستعراضات عسكرية
موسمية يقصد بها ترهيب الشقيق والابن وليس الأعداء .
وفى البداية كان اقتناء الموباييل استكمالا لعدة الحداثة ،
والوجاهة الاجتماعية ، وقد أخبرنى أصدقاء ، أنهم
عرفوا حالات غريبة ، ومرضية فى بعدها الاستعراضى ،

منها مثلا أن يطلب شخص ما من صديقه أن يطلبه على الموبايل وهو فى أحد بيوت العزاء أو فى عرس ظنا منه أن الرنين المباغت يضيف إليه أهمية ما ! لكن ما أن أصبح هذا الجهاز البديل العصرى للخنجر أو المسدس فى العهد الماضى ، لأنه غالبا ما يتدلى على الخاصرة حتى أصبح ضرورة قصوى ، لا ينافس فواتيره العالية غير فواتير المستشفى والكهرباء وأقساط الأبناء فى المدارس !

وكالعادة يبدأ اختراع من هذا النمط مكتفيا بوظيفته ويمعزل عن النوع والحجم والخصائص ، لكنه ما أن يصبح معما حتى تهاجر المفاضلة التطبيقية باتجاه آخر ، فهناك الرخيص والغالى والصغير والكبير ، وما هو مزود بالكاميرا أو الامتيازات التكنولوجية ، بحيث أصبحت للموبايل ثقافة عريضة ، وما أن فرض نفسه على السوق حتى أصبحت الحوانيت المخصصة له أضعاف عدد الحوانيت الأخرى .

وبإمكان أى باحث فى شجون أقانيم التخلف الثلاثة وهى الفقر والمرض والجهل أن يجرى مقارنات بين عدد الأسرة المخصصة فى المستشفيات لملايين المرضى وعدد الهواتف المحمولة ، ولو أخذنا بملاحظات ريجيه نوبريه عن الصيدليات فى العواصم العربية التى انحسر

ففيها الدواء لصالح الاكسسوارات فإن الواقع برمته
انحسرت فيه الضرورات لصالح الكماليات
الاستعراضية ، فالموبايل أولى من الكتاب والغذاء والدواء
بالثمن المرصود لفوائده التي تفننت الشركات في
إضافة الربا إليها .. والفقراء الذين يبتكرون الحيلة
لإخفاء فقرهم بدلا من مواجهته لأنه حسب منظومة
القيم الرعوية (عورة) اجتماعية يجب إخفاؤها ، عثروا
على الحل وهو تبادل الرنين بلا كلام ! عبر شيفرة
موبايلية !



إن ثقافة الموبايل تفرض على من يحاول رصدها وتقصى
تجلياتها في حياتنا اليومية أن لا يكون ضحيتها كالآخرين ،
وقد يأتى وقت نتبادل فيه الأدوار مع الأدوات المقدسة
فالإنسان هو المحمول .. والموبايل هو حامله الذى يطوف
به الشوارع والجامعات والمعامل والمقاهى !
إن ما بين رسالة يحملها حمام زاجل وهذه الرسالة التي
يستغرق وصولها بضع ثوانٍ عبر الموبايل .. مسافة أضاع
فيها الإنسان نفسه !

من احتكار الموتى .. إلى قتلهم

لا تحتاج الكتابة عن إدوارد سعيد إلى مناسبة، لأن الرجل لا يزال حيا ، يسهر في قبره كما تواصل نصوصه الدفاع الباسل عن موقف تاريخي ومعرفي وأخلاقي ، ومن الكتاب من يرسخ معيارا ، بحيث تتحول بعض أحكامه إلى دليل ، فالكتاب الذي ترجمه د. عبدالغفار مكاوي للمستشرق الألماني (خريتش شتيبات) قال المترجم في مقدمته إن إدوارد سعيد لم يشمل هذا الكتاب بما قاله عن الاستشراق الكولونيالي، وأوحى د. مكاوي للقارئ العربي بأن إدوارد سعيد يقدم من خلال استثناءات استشراقية ما يشبه صك البراءة لهذا المستشرق أو ذاك ، بعكس ما قال أحد أبرز نقاد سعيد هو د. صادق العظم في كتابه الاستشراق معكوسا ، حيث وصف إدوارد سعيد بأنه تورط برؤية ميتافيزيقية للاستشراق ، فأعاد ترتيب مقولة رديارد كبلنج الشهيرة التي تؤيد الشرق والغرب في ثنائية حاسمة ، لكنه لم يغير من محتواها !

وهذه ليست مناسبة لاستعراض النقد الذي تناول أدوارد سعيد حيا ، لأن هذا النقد تختلف مقترباته مثلما تختلف نواياه ، إذ لا يمكن إدراج ما كتبه مكسيم رودنسون وبرنارد لويس وغريل في الخانة ذاتها التي شملت صادق العظم ونديم

البيطار وآخرين من الأكاديميين العرب !
وبالرغم من أن أدوارد سعيد يعلم قارئه بل يحرضه على
الاختلاف ، إلا أن فائض أدبيات الائتلاف في الثقافة العربية
قد دفع البعض إلى احتكار سعيد ميثا ، بعد أن أحاطوه
بمعصومية لا تليق بمجتهد مثله وهو على قيد الحياة
والكتابة.

إن ما أعنيه باحتكار المثقفين الموتى هو المرادف الدقيق
لقتلهم ، أي تدجين نصوصهم في إيقونات مغلقة وغير قابلة
للتفكير أو النقد .

كان إدوارد سعيد في أطروحاته المضادة نموذجاً لمثقف
يؤمن بالحوار ويسعى إليه ، لكن فلسفة الاحتكار سواء تعلقت
بالحقائق المجردة أو الأشخاص أدت إلى اختزال سعيد بحيث
تعدد الرجل ، لا بالمعنى الذي أشار إليه برادلي حول تعدد
القراءات ومنهج التأويل .. بل بالمعنى المضاد لهذه التعددية ،
فالسياسيون وعبيد الإيديولوجيا لم يروا في إدوارد سعيد إلا
الفلسطيني العاق الذي نقد أو سلو جذريا ، وتعرض نقده إلى
سجال سرعان ما إنزلق إلى شجب تنقصه مرونة الذهن ، أما
فلول الاستشراق الكولونيالي في الغرب فقد اختزلت إدوارد
إلى مؤلف كتاب واحد هو الاستشراق فكانت ردود الفعل
ضد هذا الكتاب مشحونة بثأرية ذات قناع أكاديمي ، وتحول

الأمر كما لو أنه تصفية حسابات كما هو الحال مع لويس
ورودنسون ، وأذكر أن رودنسون علق على كتاب الاستشراق
قائلا : إن إدوارد يجهل موضوع الاستشراق أولا وهو غير
متمكن من هذا الموضوع ، وما كان مكسيم رودنسون
ليجازف بهذا الحكم القاطع لولا احساسه بأن الكتاب يشمل
إن لم يكن بشكل شخصى ودقيق ، فعلى الأقل يشمل
المؤسسة التى لم يكن رودنسون خارج افرازاتها الثقافية .
هكذا تعرض سعيد إلى نقد بروكوستى مزبوج ،
فبروكوست الغربى بتر ساقى الضحية ، فيما حاول بروكوست
الشرق أن يمحطها .. سواء كان الرجل ممددا على سرير أو
تابوت !



ما كتبه إدوارد سعيد غير أطروحة الاستشراق ، كان
يستحق تعريفا وتواصلا أكثر باضعاف مما تحقق ، لكن
بعض المؤلفين تقترن اسمائهم بكتاب واحد وتأتى الثقافة
الصحافية ذات المنحنى الأفقى والتسطيحى ، لتكرس هذه
الصورة ، أو هذا البعد الوحيد من بين أبعاد عديدة ، يتشكل
من تناغمها الكتاب كروية شاملة !

وقد لا نذهب بعيدا إذا اعترفنا بأن بعض العرب ، حاولوا
من خلال إدوارد سعيد ومكانته العابرة للقارات والتصنيفات

المدرسية أن يرمموا نرجسية ثقافية جريحة ، فالرجل أصبح
ذا نفوذ معرفي ، فى زمن عربى ذابل ، شحت فيه محاصيل
الإبداع والاضافة حتى أوشك أن يتحول إلى خريف دائم !
وقد يكون من حق الشعوب أن تقترض من أبطالها
ونجومها كى تعوض نقصا ما تستشعره فى صميم كيائها ،
لكن ليس من حق مثقفين يزعمون أنهم طرف أصيل فى
المعادلة التاريخية والوجودية أن يفعلوا ذلك ، فهم إذ
يقترضون ، يفكرون المرجع بدلا من إثرائه بالحوار والاختلاف
الحيوى الفاعل !

وعندما يكون الكاتب اشكاليا بعدة امتيازات وليس بواحد
فقط فإن تصنيفه فى خانة واحدة ، أو إعادة انتاجه بما يروق
للمزاج ويلبى الرغائب ، هى شكل آخر من أشكال الاغتيال
الفكرى ، وقد سمعت من مثقفين آراء حول سعيد بنيت جملة
وتفصيلا على بضع مقالات نشرها حول الصراع العربى -
الاسرائيلى ، بالرغم من أن الرجل حرر موضوعات كبرى من
الغنائية التاريخية ، ومنها موضوعه المنفى ، وكان يجب على
ما يمتلكون الحق فى احتكار سعيد أن يشرحوه جيدا لقارئ
عربى يعتمد تماما على الترجمة ، وأحيانا على الإشاعة ، أو
الثقافة الشفوية التى تبتثها المقاهى ، والهوامش التى تضيق
ذرها بالمتون لكنها لا تقدم لها بديلا !

نعرف أن أكثر من ستين ألف كتاب ظهرت في الاستشراق وعنه خلال قرنين فقط ، وأن الاحاطة الكاملة بهذه المؤلفات بمختلف اللغات أمر يتخطى امكانيات الفرد حتى لو كان ذا طاقة تعادل فريقا ، لهذا ، كان علينا جميعا منذ البدء أن نعى بأن هناك استشراقات عديدة وليس استشرقا واحدا .

إذ لا يمكن وضع الاستشراق الروسى أو الألمانى فى الخانة ذاتها التى يوضع فيها الاستشراق الانجلوساكسونى أو الفرانكفونى ، مادام الأمر وثيق الصلة بالتاريخ ، وتحديدًا بالبعد الصراعى لهذا التاريخ ، فالامبراطوريات التى تمددت خارج مداها الجغرافى بحثًا عن سوق أو منجم ، ليست كنتك الامبراطوريات أو الكيانات التى لم تدخل إلى النادى الكولونيالى ، والرحالة الذى جاء إلى مصر واليمن بمرسوم ملكى ، يمهد لحملة عسكرية ليس كرحالة شحذ الشرق فضوله ، وقد يكون كتاب (هرمان هيسة) رحلة إلى الشرق نموذجا لما يمكن تسميته الاستشراق المتعدد ، أو الاستشراقات غير المتجانسة ، ففي رحلة (هيسة) يصبح لكل حالم يبلوغ الشرق شرقه الخاص ، سواء تجسد فى امرأة أسيرة أو كنز أو كان خلاصا وفرارا من حياة رتيبة .

ومثلما كان لكل باحث فى الاستشراق استشراقه الخاص، أصبح لكل قارئ لهذه الظاهرة (أدواره) الخاص أيضا وليست المسألة أخيرا جمع هذه الرؤى المتباينة أو القراءات متعددة النوازع والمناهج ليتشكل من حاصل جمعها أدوار سعيد ، فذلك أمر يتعلق برياضيات أخرى يتولاها الحاسوب المحايد ، لا الإنسان المشروط بمزاج نفسى ومعرفى ، وأهواء!



لقد صدق كثير من مثقفى الشرق ذلك البيان التأييني الذى أصدره جاك بيرك وهو من أغدق عليه بعضهم لقب عمدة المستشرقين المعاصرين ، لكن البيان الختامى أو النعى سرعان ما تحول إلى شهادة ميلاد ، وانبعث لاستشراق تخفى زمنا وراء مقاعد الدراسة وحلقات البحث ، ولم تكن أطروحة صاموئيل هتنجتون حول صراع الحضارات الحتمى إلا تعبيرا فلسفيا وتاريخيا وثقافيا شاملا عن كبلنجية جديدة، تطرح الكثير من الشكوك حول الخطاب الانسانوى المعلوم ، الذى يبشر بإنسان معاصر بلا هوية أو حدود !

ولأننا نصدق ما يسوق لنا عن تحقيق التاريخ والثقافات، فإن ما يقال عن ما بعد الحداثة وما بعد الفلسفة يصدق على

الاستشراق أيضا ، ويستطيع مستهلكو الثقافة والناسجون على غرار النموذج السائد، والمسلح بكل هذه الميديا أن يطلقوا على الاستشراق الوريث لاستشراق كولونيالى دام قرونا صفة ما بعد الاستشراق ، لكن هذا لا يصمد أمام معطى تاريخى أوشك أن يتحول إلى حقيقة ، وهو أن الاستشراق العابر للأزمنة ، يتطلب نقدا عابرا للجغرافيا ، وهذا ما حاول أدوارد سعيد أن يقدمه !

ومن تفاعلوا بانتهاء ثقافة الإبادة وخرافات التفوق العرقى ، فاجأهم الغرب الرأسمالى فى دروة توحشه بهذا الاستشراق العسكرى ، الذى يتغذى من تربيويات وأدبيات كنا نظن أنها انتهت إلى المتاحف ، وإذا كان الاستشراق مستمرا فى إفراز محاصيله ، حتى من تلك القلاع التى تحولت إلى أطلال ، فإن واحدا من أبرز نقاده ، وهو سعيد مستمر فى أدائه من القبر ، لأن قيامة أمثاله عاجلة ، بخلاف كل القيامات الآجلة ، شرط أن نسعى إلى تحرير الرجل من هذا الاحتكار أو التطويب الذى يمارسه هواة قتل الموتى!

خماسية داريل !!

رواية لورنس داريل الشهيرة رباعية الإسكندرية، أو الرباعية الإسكندرانية لها جزء خامس لم يصدر، ولم يكتبه المؤلف أيضا، وحسب قراءة سارتر لهذه الرواية التي اعتبرها واحدة من أهم روايات القرن العشرين، فإن الشاهد الصامت وهو حميد الأعور النوبى الذى كان يخدم الراوى هو مؤلف هذا الجزء الخامس ، حتى لو كان فقط قد ساهم بشخيره الصاخب فى عمل تكلم فيه الجميع إلا هو، وبهذه الرؤية فإن لكل ثلاثية روائية جزءا رابعا علينا أن نترجمه من صمت شاهد ما، أو من حاصل جمع الأجزاء الذى يفيض عنها بالضرورة .

ويندر أن يقرأ المرء رواية يأخذ فيها الراوى تكنيك روايته، وربما فكرتها من أحد شخوصه وإذا كان ما قاله المركيز دوساد وما نقله عنه الراوى صحيحا ، فإن واحدا زائد واحدا يساوى أربعة ، ففى كل فراش ثمة أربعة يتقاسمون ، رغم أنهما فى واقع الأمر اثنين فقط ، رجل وامرأة ، لهذا تعددت الزوايا التى أطلت منها شخصيات الرواية ، وكأنها فى كل مرة تعيد إنتاج حياتها وفق تدريب خاص، وهو تدريب روائى بالدرجة الأولى ، وما

الزوايا المتعددة للرواية إلا الانعكاسات التي شاهدها
المؤلف لبطلته وهي تجرب فستانا في غرفة جدرانها مرايا !
□□□

قبل سبعة عشر عاما خطرت ببالي فكرة ثم سرعان ما
سقطت على ذهني ، وهي كتابة فصول تحت عنوان ثنائية
الحياة والكتابة ، لكنني أصدرتها في كتاب حمل عنوان
تجارب في القراءة ، وكانت رواية داريل هذه من أهم
النصوص التي أدرجتها ضمن خطتي في الكتاب ، لكنني
افتعلت أكثر من مبرر للفرار منها ، فقد كانت تلك التجارب
في القراءة سلسلة من سيناريوهات متخيلة ، أصبح فيها
كقارئ طرفا أصيلا في العمل ، وليس مجرد مستهلك له ،
لهذا كان على أن أجاور همنجواي والطبيب والبطلته الحامل
في غرفة ثنائية وباردة في جبال الألب ، وكان على أن أكون
طرفا في مسرحية سوء تفاهم لألبير كامو وأكاد أشي
بالجريمة قبيل تنفيذها ، وإلقاء الشقيق العائد في النهر بعد
السطو على ماله .

وحاولت أن أبلغ أهل تلك القرية الأسبانية عن سيدة الفجر
التي صاغها الكاتب كاسونا من بياض بكر ، بحيث تراقص
أطفال القرية ، ليكتشف أحد المتحضرين قبيل الموت أن تلك
السيدة الطيبة هي الموت ذاته ..

وحين أجلت الكتابة عن خماسية داريل حسب التصنيف السارترى لها ، أعاننتى رواية ميرامار لنجيب محفوظ ، فالاسكندرية هى ذاتها .. وإن كان البنسيون غير تلك الأحياء التى كانت تعج باليونانيين حيث تمتزج الأسطورة بالواقع ، وتنخلع المدينة من جذورها .. لترمى فى بحر هيلينى .

فى ميرامار .. كنت النزىل الثامن ، ولم أستطع قراءة الرواية أو مشاهدتها فىلما سينمائيا من خارج النص أو الفيلم ، ولسبب ما باعدت ميرامار بينى وبين «رباعية» داريل أو خماسيته ، إذ كان على أن اختار اسكندريتى من بين الاثنين !.

كلاهما داريل ومحفوظ وجدا فى الاسكندرية ملاذا لحيوات أخفقت فى مواقع أخرى ، وكم كان محمود أمين العالم حصيفا عندما تقصى شخصيات محفوظ الهاربة إلى الاسكندرية ، بدءا من عيسى الدباغ فى السمان والخريف إلى شخوص ميرامار الموزعين بين صحفى وقدى متقاعد ، وإقطاعى عاطل بالوراثة وانتهازى شباب وآخرين .. لكأن الاسكندرية خارج النطاق السياسى والحضارى والثقافى لمصر ، وأوشكت هذه الرؤية المحفوظية للإسكندرية أن تؤثر فى روائيين آخرين ، أذكر منهم الراحل محمود حنفى الذى

جعل من روايته المهاجر موسما لمثل هذا الفرار ، رغم أن
(حنفى) اسكندرانى ! .



حميد الأعور ، الذى لم يقل شيئا عن امتداد الرواية غير
الصمت والشخير هو المصرى الأصل بين حزمة من
الشخصيات الأجنبية واعترف أن من لفت انتباهى إلى حميد
الأعور الصامت إضافة إلى سارتر ، القس الإيرلندى
(أوبراين) الذى كتب عن رواية الطاعون لكامو ، فقد كانت
الرواية قبل مقالة هذا القس إدانة للاحتلال الفرنسى للجزائر
والوباء الذى حل بمدينة وهران هو وباء الاحتلال ، لكن القس
لاحظ أن أسماء شخوص كانوا فى الطاعون فرنسية نموذجية،
مما يفسر أن الكاتب كان فى لاوعيه على الأقل قد امتثل
للسائد الفرنسى وحذف السكان المحليين لينوب عنهم
مستوطنون، وبعبارة بالغة الكثافة قال القس (أوبراين) أن
جرثومة الطاعون (أصاب المؤلف أيضا !).



نعرف أن الترجمة الأولى لرباعية داريل قدمتها الشاعرة
والناقدة والمترجمة الفلسطينية د.سلمى الخضراء الجيوسى،
لكنها لم تترجم غير جزأين هما جوستين وبالثازار .. واختلفت
الروايات حول عدم اكمال الترجمة ، رغم أن ما قيل بقى يدور

فى مستقبل جوستين التى هاجرت إلى فلسطين مع اليهود
الأوائل ، إضافة إلى مواقف تتعلق بازدياء الراوى للعرب ،
منها طريقة ذبحهم للحيوان والأوصاف التى أطلقت على أهل
المدينة من مرتفع استشرافى بامتياز .

وذاة يوم سألت الصديقة د. سلمى عن سبب عدم
استكمال الترجمة ، فاكثفت بالحديث عن تجربتها فى ترجمة
جوستين على وجه التحديد وهى ترجمة يمكن تسميتها دون
مجازفة ترجمة علاجية ، أعادت فيها المترجمة خلق النص
وأصغت إلى أنفاس المؤلف والشخص ، وأذكر أن د. سلمى
قارنت بين ترجمتها لجوستين وبالتأازار وترجمتها لكتاب
أرشيبالد ماكليش (الشعر والتجربة) وانتهت إلى القول أن
كتاب ماكليش خرج من بين أصابعها ولم يعد ! ..



أعترف بأننى شأن كثير من أبناء جيلى عشت وقتا شبه
محتل من رواية داريل ، فقد داعبت فىنا هواجس كانت نيئة ،
وربما كانت تقنياتها المغامرة واندفاع الشخص نحو
مصائرهم بدراماتيكية مثيرة من العوامل التى ضاعفت من
ضعفنا إزاء هذا العمل ، ولا أنسى تلك المقبلات والمحرضات
الجنسوية التى اأتحقنت بها الرواية ، لكن ما مكث إلى الآن
فى الذاكرة أكثر من سواه هو ذلك الوصف الأسر الذى قدمه

لشخصية «سكوبى» !

فهو أى سكوبى مناسب لجميع الأعمار ، أنه أقدم من الميلاد وأفقى من موت لاتينى ، ولد فى تلك الروح حصيلة قران عابر بين الدب والنعام ، وولد أيضا من صيحة السأم التى تشبه قباع الخنزير والتى أطلقها قاع السفينة ، وهو يحط على جبل (أارات) ، لقد خرج سكوبى من الرحم على كرسى ذى عجالات ، مرتديا قماطا من جلد الغزال ، ويحمل فى يده إنجيل العائلة المهترئ وقد كتب على صفحته الأولى :
يشوع صاموئيل سكوبى .. أكرم أباك وأمك .

إن سكوبى هذا ، سليل المتناقضات ، وكل الأزمنة ، له بعد كاريكاتورى ، يثير الإعجاب المشوب بشئ من السخرية ، ذلك لأن الراوى الذى جاء إلى الاسكندرية ذلك الوقت كان مشبعا حتى النخاع بقراءات شرقية ، إن لم تكن استشرافية، لهذا جعل من بطله «نسليم حصنانى» بوتقة لثقافات ومعارف وعادات لا علاقة لها بالمدينة التى كان يجوب شوارعها ليلا بسيارة رولز رويس .. ثم يتعقب مشاويره الليلية سائقه المصرى سليم كى يسدد الفواتير ! .



قرأت ذات يوم وفى القدس العربى على ما أذكر ما كتبه الروائى والكاتب الأسكندرانى أدوارد خراط عن داريل وروايته، وكأسكندرانى عاشق لتراب هو الزعفران ذاته ، قدم

أراء فى الرواية وعن مؤلفاته قل أن نجد ما يماثلها فى القسوة .

لأن داريل اشكالى بامتنياز ، من امتدحوه أغدقوا عليه مالا يقوى على حمله ، ومن هجوه طردوه من ملكوت الفن الروائى .. والشعر أيضا .

لقد ابتدع داريل أسكندرية من طراز يشع فيه التاريخ لصالح الأسطورة والخيال ، وبدت المدينة لمن لا يعرفها ويركن لداريل كى يصفها له مجرد ميناء ، أو مكان كوزموبوليتى ، لا تضاريس اجتماعية أو سياسية له .. غير ما ينشط به جماعة (القبال) وما يعج به الشاطئ ليلًا .

ويروى عن داريل أنه أنجز روايته عن الأسكندرية خلال بضعة أسابيع بعد أن اصطحب عشيقته إلى قرية فى الجنوب الفرنسى وكان كالمحموم، يأكل الزيتون المر .. ويكتب كما لو كان يتداوى .

يقول داريل إن كل من عاش فى الاسكندرية أصيبوا بشكل أو بآخر فى صميم قواهم الجنيسة أو سابكولوجياهم ، وينتهى بعد ذلك على الجزم بأن كل ما جرى للشخص ولصائرهم كان من المدينة ذاتها ، فهى إذ تلتهم الوافد إليها تعيد إنتاجه ، وتشل إرادته ، وهذا بحد ذاته اعتراف

بأنها ليست مجرد ميناء أو حيز مانع وهلامي في الجغرافيا .



انقلابان على الأقل ، عانى منهما قارئ الرواية للمرة الأولى ، خصوصا إذا كان متلى قادما للتو من قرية نائية في فلسطين .

الانقلاب الأول ، حيث يعطى الراوى للقوادة بالمعنى الأخلاقى مضمونا مضادا لما ألفناه وفق تربوياتنا ، فالراوى يتسامح مع جوستين لدى عودتها من مكان ، يعرف أنها مارست فيه الجنس ، إنها تحاول إثارة غضبه وتوتره واستفزاز رجولته كي يعاقبها ، من أجل أن تتوازن ، لكنه يقول لها بالحرف الواحد ويهدوء شديد : لن أعاقبك بل لن أسألك عما فعلت ، لأننى لو عاقبتك أو سألتك سأكون كمن (يقود) لمسراتك ..

والانقلاب الثانى .. هو فى تلك الفكرة المأخوذة عن المركز بوساد فأكثر ما كنا نعرفه عن المركز هو (سادتيه) نسبة إلى إسمه ، كما أن الماسوشية تنسب إلى ماسوش .

فكل اثنين هما أربعة ، وهذه رياضيات جسدية لم تكن معروفة لدينا ، ضمن وعى أفقى أو لنسمه غنائيا وغير مركب .
إننى إذ أعود الآن إلى داريل أجسد بدا تشدنى من الكتف إلى الجهة الأخرى من الاسكندرية فأتطرق باب

بنسيون مرامار ، لكن مارينا لا تستقبلني كما فعلت مع
سرحان البحيري وطلبة مرزوق وحتى زهرة .. فأعود إلى
المحطة .



بين فندق سيسيل وبنسيون مرامار مسافة تحتاج إلى
عداء مسافات طويلة وإذا كان النهر لا يقطع مرتين حسب
مقولة هيراقليطس الخالدة ، فإن البحر لا يبقى في قميصه
الأزرق الشفيف ذاته روايتين ، حتى دقيقتين !.

ببغاوات تبحث عن مؤلف

أول ما خطر ببالى عندما نعت بريطانيا الصغرى ببغاؤها العظمى ، أو المس تشارلى ، التى عاشت أكثر من صاحبها بعقود ، هو ما ترددده الببغاء من عبارات انتهت صلاحيتها السياسية منذ الحرب العالمية الثانية ، والمس تشارلى هى ببغاء ونستون تشرشل ، التى لم تكن كوال تلك العقود التى أعقبت رحيله مجرد يتيمة ، فهى أقرب إلى الأرملة ، ولا بد أنها كانت تهذى فى لحظات الاحتضار الطويلة التى تليق بالببغاوات المعمرة فى الامبراطوريات غير المعمرة بكلمات تهجو هتلر ، وتنذر النازية بالسقوط ، ولعلها أيضا رددت فى لحظة ما عبارة تشرشل الشهيرة وهى (بترلة) الأسطول البريطانى ، والكلمة مشتقة من البترول .

وإذا كان روائى ألمانى هو «غراس» قد كرس نصا للبحث عن كلاب الفوهرر المدللة ، والمصير الذى انتهت إليه بعد أفول الرايخ ، فإن ببغاء تشرشل أو أرملته ذات الأجنحة لا تزال تبحث عن روائى من طراز داريل أو أودويل أو حتى «غرين» ليكتب حكايتها .

والتداعيات التى يثيرها نعى ببغاء انجلوساكسونية تجاوز عمرها القرن لا حدود لها ، منها مثلا تلك الأوصاف النادرة ،

المفعمة بالرتاء المزوج بالهجاى التى قدمها ماركيز فى خريف
الباتريارك ، جيف ومومياوات ، وهياكل عظمية ، لأبقار
وغزلان ونسور ، وروائح عريقة ، تلاشت مصادرها لكنها بقيت
مبتوثة فى الهواء الفاسد داخل الغرف الموصدة فى القصر
المهجور .!

أذكر أن الراوى ، تساعل فى خريف الباتريارك عن
أعشاش غريبان السلطة ، وهو يملأ عينيه بالمرمر والرخام ،
والقفازات الحريرية البيضاء لخدم بالغى التهذيب ، وذلك كله
وسط روائح حريفة لقهوة طازجة وعطور برية تنبعث عن عدة
زوايا فى المكان .!

وتذكرنا ببغاء تشرشل أو أرملته المجنحة بالكلب «هول»
الذى طالما امتدحه اللورد راسل فى ثلاثينيات القرن الماضى ،
لأنه كلب مدرب على عض الثوار المصريين .

وقد يكون مدربا أيضا على شم روائح نيات الناس ، فهو
كلب مسيس ، وله رتبة كولونيل ، وقد يؤدى له الجنود أو
الضباط الانجليز من الرتب الأدنى التحية ، وقد يرد عليها ،
لأنه كان يرتدى سترة عسكرية ، ويمشى الخيلاء مثل صاحبه ،
ومن معه من الجنرالات .!

لقد رحل الكلب «هول» ، مثلما نفقت كلاب الفوهرر ،
وتحولت الحيوانات والنسور المدللة للباتريارك إلى جيف ناشفة

بلاد تحنيط فى ممرات الرخام ، وهذا ما حدث لمس تشارلى
بيغاء الرئيس الذى لابد أنه جعلها تدمن رائحة السيجار
الكوبى الذى لم يكن يفارق شفثيه حتى هو يداعب ببغاءه !.
وإذا كانت الوثائق السرية حسب التقاليد الدبلوماسية
يمكن الافراج عنها فى المتحف البريطانى أو أطلال وزارة
المستعمرات بعد ثلاثين سنة ، فإن أكثر من سبعين سنة تكفى
لكى تستجوب الببغاء ، فلعلها تعرف عن أسرار الحرب
العالمية الثانية أكثر من جنرالات ، لكن المشكلة هى أن الببغاء
حين تسمع سؤالاً ، تكرره فهى تردد الكلام فقط ، ومن يدرى
لعلها كانت تعرف موعد نهاية الحرب الكونية الثانية أكثر من
أقرب القادة إلى تشرشل ، الذى سأل سائقه ذات يوم .. متى
ستنتهى هذه الحرب يا سيدى ؟ فأجابه تشرشل : عندما
تعرف أرجوك أن لا تتردد فى إبلاغى بذلك الموعد !.

إن طيور وحيوانات وزواحف الزعماء لها من المزايا ما لم
ينعم به المقربون ، فلا بد أن كلاب الفوهرر عاشت حياة
أكثر سعادة واطمئناناً من جوبلز نفسه .. مثلما عاش الكلب
هول فى مصر حياة أكرم من حياة من تعاونوا مع الاحتلال
أو حتى من كانوا من ضباط الاحتلال .. وثمة مشهد اقترن
بسقوط بغداد فى تلك الظهيرة الربيعية غير الخضراء ،
عندما شاهد الناس على الشاشة مهراً عربياً رشيقاً تائها

كاليتم بين السيارات ، هو من خيول عدى ابن الرئيس
التي كانت تعيش حياة كريمة فى مزرعته ، ولأن فضولنا
نحن العرب داجن ، ومقتصر على العناوين السياسية الكبرى،
فما من مقالة أو تعليق كتب عن ذلك المهر .. الذى قد يكون
انتهى إلى حصان كسير ، يجر عربة كاز فى بغداد ، أو
يحرث حقلا رغم أنه لم يعرف مثل هذه المهنة من قبل !.

لقد خشيت شاعرة ذات شأن هى ايديث سيتويل على
مصير قطتها المدلة لحظة الاحتضار أكثر مما خشيت على
نفسها من الموت ، ويروى أنها عندما جاء القس لتعترف
أمامه فى لحظات الوداع ، أغمضت عينيها وافتعلت النوم
أو الغيبوبة ، لتفاجأ بأن القس مد يده وأخذ حصة القطّة من
الحليب! وأخذ يلعبه ببطء وثقة ! مما دفعها إلى طرده ورفض
مواصلة الطقس الاعترافى ، دفاعا عن القطط التى أحببتها!.



ولأن الشئ بالشئ يذكر ، والبيغاء تذكر بينات جنسها ،
فقد روى أندريه مالرو فى اللامذكرات ، حكاية طريفة عن
بيغاء العائلة وكان اسمه «كازيمير» حصل عليه جد مالرو من
سيرك أقيم فى قريته ، ثم لقنه جملة واحدة كان يكررها كلما
مر به الصبى المتمرد أندريه .. العبارة تقول : افعل ما ينبغى
عليك ..

وذات يوم ارتكب الطفل اندريه مالرو خطأ عاقبته عليه العائلة ، مما حفز البيغاء إلى الإلحاح فى تكرار تلك الموعظة .. أفعل ما ينبغى عليك ، وعندما ضاق الطفل المتمرّد بتلك البيغاء التى وصفها بأنها شمطاء ثرثارة أحضر لها باقة من البقدونس ، لأنه سمع من بعض أصحابه أن البيغاء تموت على الفور إذا أكلت البقدونس ، لكن حظ الطفل كان سيئاً، فبعد أن ألقمها البقدونس كله ، تحسنت صحتها، وازدادت عافية وثرثرة ، ولعلها البيغاء الوحيدة فى التاريخ التى شذت عن القاعدة ، وحولت أسباب الموت إلى أسباب عافية .

بالطبع تعلم أندريه مالرو من البيغاء (كازيمير) أكثر مما تعلم من الموسوعيين الفرنسيين ، أو حتى جان جاك روسو ، وعاش حياة على الحافة من كل شئ ، وأدمن المغامرة حتى المجازفة لكنه لم يمت كما ينبغى له أن يموت ، وانتهى على فراشه مشلولاً ، وإن كانت البيغاء «كازيمير» لم تعمر مثل المس تشارلى بيغاء تشرشل ، لأنها لو عاشت مئة عام، ما ترددت فى ترديد عبارات بعينها على مسمع العجوز مالرو !!.



فى أدبياتنا الشعبية ، خصوصاً تلك التى تتغذى من

الفروسية ، يطيب للراوى أن يقتل حصان أو فرس الفارس بعد رحيله ، لأنها تأبى أن يمتطيها رجل آخر ، وقد تذهب بعض الحكايات بعيدا ، فتصور الفارس أرملة ، تصهل طوال الوقت بعينين دامعتين ، وهى تفتش عن فارسها ! لكن الببغاوات والكلاب والقطط ليست أفراسا ، والبعض منها يقترب اسمه بالخيانة ، لأنه يدين فقط لمن يعلفه ويؤويه ويداعب قروته .

لم يقل لنا أحد أين وكيف عاشت الببغاء تشارلى طوال تلك الأعوام بعد رحيل صاحبها وبقي مصير الكلب «هول» الذي عشقه اللورد رسل فى مصر غامضا ، تماما كمصير كلاب الفوهرر التى لم تكن معه وبصحبة طبيبه د. مايلر وعشيقتة إفا براون فى الملجأ الذى شهد المصير التراجيدى.

ولا أظن أن الدعوة إلى رحمة عزيز ذل تشمل الحيوان أو الطير ، لأنها لا تشمل الناس أنفسهم أحيانا !!.

وقد يبدو إفراغ الطاقة فى تأمل مساحات صغيرة وهوامش صغرى كهذه من قبيل البطر الثقافى ، وذلك لأن بعض الثقافات فى عالمنا ابتليت ونكبت بمن ضيقوا الخناق عليها ، وجعلوها حكرا على العناوين ، والكليات ، لهذا فهى ثقافات يأسرها التجريد بمعناه السلبي ، لا الموسيقى ، فهى

تمجد الصنف أو النوع لكنها تزدري الفرد المنتسب إلى هذا الصنف ، ولو شئنا ترجمة هذا الكلام العام ما هو محسوس ويومى ، فلنتأمل خطاب ثقافتنا الذى يعلى من شأن العرب كقوم ، لكنه ينكل بالعربى ، ويزدهى بالشعر ويزعم أنه صاحب ديوانه الأبدى ، لكنه يصلب الشعراء ويتقنن فى تعذيبهم وإنكارهم !!!.



بين البيغاء تشارلى التى عاشت فى كنف ونستون تشرشل وبين البيغاء «كازيمير» التى أدمنت البقدونس ، ما بين سياسى محترف ومتقف وجودى ، فونستون تشرشل رغم شغفه بالثقافة فى بعدها القومى كاعتزازه ذات يوم بأنه من بلاد شكسبير ، لم يكن مثقفا بالمعنى التاريخى الدقيق ، ورغم أنه رسم العديد من اللوحات إلا أنه لم يندرج فى قائمة الرسامين المهمين فى أوروبا .

بعكس أندريه مالرو الذى فشل فى أن يكون مجرد ظل للجنرال ديغول ، كما فشل فى أن يجعل دوره فى الهند الصينية ، أو فى الحرب الأهلية الأسبانية أهم من رواياته مثل الطريق الملكى ، وقدر الإنسان ، وأشجار الجوز فى التنبورج . وكأن البيغاوات أيضا لها أقدار ، تستمدّها رغما عنها من أصحابها الذين عاشت معهم ، فلو عمرت بيغاء عائلة مالرو

حتى أصبح الصبي كاتباً فاعلاً في فرنسا ، لرددت عبارات
عدمية ، وأخرى وجودية ، من فرط ما تسمع من المؤلف
المهجوس بأبطال عصرنا ، هؤلاء الضائعون التائهون بين
جحيمين .

وقد لا يكون أبطال روائي ما ينطقون باسمه لأنهم ليسوا
أبواقاً للمؤلف ، لكن ما قاله أبطال مالرو عن المثقف العظيم
في إحدى رواياته ، لا بد أنه تريد لما كان يدور في رأس
المؤلف ، وهو أن المثقف العظيم هو الذي يعتنى بالفروق لكي
يبحث .

ومن يدري ، لعل بعض شخصيات الروايات ، هم ببغاوات
أيضاً ، علفوا بالبقدونس ليموتوا لكنهم أخرجوا ألسنتهم
للمؤلف ، وسمنوا من السم بدلاً من أن يموتوا به !!!!

المكان ... بطلا روائيا !!!

لم تكن موضوعة المكان تحظى باهتمام نقدى ملحوظ فى الثقافة العربية قبل صدور كتابين مترجمين عن الفرنسية ، أولهما عبقرية المكان لميشيل بوتور الذى عاش فى القاهرة لفترة من الزمن، وثانيهما لجاستون باشلار بعنوان (جماليات المكان) ، الذى ترجمه الصديق الراحل غالب هلسا، وكنت على صلة بتلك الترجمة ، وأذكر أننا توقفنا طويلا عند مقطع من قصيدة لبودلير ، اعتبرها باشلار نموذجا للإحساس بالمكان أو الفضاء .

كتاب «ميشيل بوتور» أثار لدى صدره بالعربية القليل من الاهتمام ، بعكس باشلار الذى سرعان ماتحول الى مرجع متكرر لدى نقاد عرب، صاحوا بعد الفراغ من قراءته صيحة ارخميدس الشهيرة، ووجدوا ان المكان فى الادب وبالتحديد فى الرواية يستحق اهتماما اكبر وكالعادة كانت معظم النقود التطبيقية فى هذا السياق نيئة وإسقاطية تلوى أعناق النصوص او تعذيبها على طريقة بروكوست كى تعطى للمكان الحيز الذى يستحقه، ولم يكن هاجس المكان الروائى من ابتكار ناقد، او جملة نقاد، فاعمال نجيب محفوظ لعب المكان فيها دور البطولة بامتياز بدءا من مرامار وخان

الخليلى وزقاق المدق مرورا بالثلاثية التى أخذت اسماءها من أحياء قاهرة عريقة، وبدأت الاسكندرية فى أدب نجيب محفوظ كما لو أنها رؤية مفارقة ، تنزع المدينة من سياقها الحضارى، وتتعامل معها كما لو انها مدينة متوسطة كوزموبوليتية ، وهذا ما لاحظته محمود أمين العالم فى مقالة بالغة الأهمية حول الاسكندرية فى أدب محفوظ، فالإبطال الذين يتعرضون لانتكاسات سياسية أو عاطفية فى القاهرة يرحلون الى الاسكندرية ، طلبا للراحة أو فرارا من مصير.. هذا ما فعله عيسى الدباغ فى السمان والخريف ، وما فعله طلبه مرزوق فى ميرامار، وكان لورنس داريل قد حول الاسكندرية الى بطل مكاني، يدمغ الشخصيات ويشكل لها أقدارها، لأنه ينتهى إلى الاعتراف بأن المدينة هى المسئولة عن مصادر شخوص الرواية، وهم المصابون فى الصميم من قلوبهم ووجدانهم وذاكرتهم بجرثومتها .

ويبدو أن اللجوء الى «المكان» بوصفه بطلا روائيا، أغرى عددا من الروائيين العرب فى ابتكار امكنة طليقة وشبه كوزموبوليتية تدور فيها الاحداث، وهذا ما فعله الراحل جبرا ابراهيم جبرا فى روايته السفينة حتى يصبح لقاء الشخصوص اشبه بذلك اللقاء القائم على محض الصدفة فى باخرة تاييتيك وإن كانت فلسطينية جبرا قد ضاعفت من نزعتة لاختيار

مسارح محايدة لأبطاله، احترازا من التأويل ، والتقويل وهذا ماكان يكرره دائما عن شخصية وليد مسعود في روايته البحث عن وليد مسعود.. وأذكر أن مثقفة عربية من المغرب العربي، فاجأت جبرا بما لم يكن يتوقعه وكنا معا نشارك في ندوة عن نجيب محفوظ في الرباط، قالت تلك السيدة لجبرا وهي تبتسم : اهلا استاذ وليد .. لأنها تعاملت مع روايته البحث عن وليد مسعود باعتبارها سيرة ذاتية بصيغة روائية . وقد يكون لها بعض الحق، لأن رواية جبرا «صيادون في شارع ضيق» التي كتبها بالانجليزية ، كانت بالفعل سيرة ذاتية روائية . وعندما كنت اتجول مع جبرا في بغداد كان يحدثني عن الفندق الذي أقام فيه، والشوارع التي تسكن فيها، والنساء اللواتي عرفهن وهن من لحم ودم، حتى السيدة لميعة العسكرية زوجة جبرا ، كانت تشاركنا أحيانا في حوارات أتبين خلالها أن جبرا لم يعمل بنصيحة همنجواي، وبقي ينهل من سيرته الذاتية حتى النهاية .



المكان كبطل روائي قد يكون مدينة كالاسكندرية لدى داريل أو ميرامار وزقاق المدق والثلاثية لدى محفوظ، وقد يكون جسرا، كما في رواية ، وايلدر جسر سانت لويس حيث يتقصى المؤلف حيوات ستة غرقى ، سقطوا عندما وقع

الجسر، فهؤلاء بالنسبة للراوى ليسوا مجرد اسماء او أرقام يرد ذكرها فى الاخبار، إنهم حيوات مليئة بالتفاصيل ، ولم يكونوا على موعد مع الموت عندما عبروا جسر سانت لويس فى ذلك الصباح !.

وقد تكون رواية جسر على نهر الدرينا لأندروفيتش مثالا آخر لتقديم المكان مسرحا للرواية، لكنه مسرح يحدد مصائر الشخص ، وقد يشكل أقدارهم أيضا !.

إن المكان ليس مجرد فضاء ستاتيكي ، أو خشبة مسرح محايدة ، إنه زمان ايضا ، لكن زمان أصابه التخر وتصلب ، كما هو الحال بالنسبة للتاريخ عندما يفقد سيولته ويتحول إلى جغرافيا ، لهذا يرى بعض المؤرخين أن الجغرافيا هى التى وجهت التاريخ وحددت بوصلته والمكان فى لغتنا العربية، يحظى بمعناه الاشتقاقى بقدرة فائقة على التأثير ، لهذا يقول بعض العرب أن المكان من المكين ، قاصدين ، التمكن والتماسك والصلابة واليسر.. ولم يكن المكان الروائى فى الادب العربى بشكل أعم بانتظار كتاب مترجم لبوتور او باشلار كى يتوحد، فهو موجود بقوة، ومحسوس على نحو مادى مباشر بدءا من المعلقات الجاهلية، لأن اللحظة الطللية فى شعر الجاهلى هى المكان وقد تحول إلى زمان ، او هى بمعنى آخر «زمكان، لأن المناجاة التى يستدعى الشاعر

صاحبيه كى يتكىء على حضورهما لحظة البكاء والتذكار لا تستهدف الاطلاع الا بقدر تحولها الى صدى لأصوات غائبة..
لكن النقد العربى الاتباعى ، والذي قلما جازف او غامر،
كان ومايزال اشبه بالنحل الكسول الذى تحدث عنه الشاعر
والناقد «كرورانسوم» يكتفى بوجبات من السكر المطحون ، ولا
يكلف نفسه بالطيران والتحليق عاليا وبعيدا من أجل الرحيق،
لهذا فشده داجن ! .

والنقد الذى صاح وجدتها بعد ترجمة كتب ذات علاقة
بالمكان ككتاى بوتور وباشلار هو النقد الذى يعيش على نظام
الموجات، بحيث يصبح مأخوذا بما يقرأ من نظريات جمالية
أكثر مما يصبح مأخوذا بنصوص، ولعل ماكتبه ، روجر فراى
فى مقدمة كتابه عن النقد الاسطورى يصلح نموذجا فذا
لتذكير نقاد الموجات والتماهى والمحاكاة بأن العربيات عندما
توضع أمام الخيول فإن المشهد برمته يصبح كوميديا ..

فقد اعترف فراى بان ما يسمى النقد الاسطورى لم يكن
فى حقيقته سوى قراءة معمقة لاحد قصائد بليك وانه اكتشف
صفة كونه ناقدا ذا منهج اسطورى من خلال ماقاله الآخرون،
لهذا نميل احيانا إلى تصديق ذلك الساخر الذى قال بأن
بعض الكتاب العرب بدأوا ينحتون نصوصا تليق بالنقد
البنىوى.. خصوصا بعد أن توهم هؤلاء بأن البنىوية واحدة

وليست بنيويات ..



اعترف بأن ما اعادنى الى المكان كبطل روائي، هو رواية
عمارة يعقوبيان لعلاء الاسوانى ، خصوصا بعد أن قرأت نقدا
عنها للدكتور جلال أمين ، فالرواية تتخذ من عمارة يعقوبيان
الشهيرة فى القاهرة مسرحا لها، ومن خلال العمارة يرصد
المؤلف تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية حدثت خلال
بضعة عقود فى مصر..

فالعمارة الباذخة والاقفاص الصغيرة التى بنيت على
سطحها لكواب السكان تحولت الى حى شعبى .

العمارة اذن هى البطل، من خلال سيرتها التى تحولت
الى تجليات بشرية لا حجرية، وحين نأخذ من شخوصها زكى
الدسوقي على سبيل المثال فقط فإن هذه الشخصية تذكرنا
بشخصية «سكوبى فى رواية لورنس داريل.. كلاهما زكى
الدسوقي وسكوبى، يشكلان المعادل الانساني لشيخوخة
العمارة، وتردى احوالها سواء كان من خلال تهدم الجسد،
وسقوط الاسنان، والعنة الجنسية، أو من خلال التعامل مع
الحياة أو ما تبقى منها بواسطة التذكر فقط، وهو ضرب من
الاستمناء الذاتى، واحيانا يتحول إلى ضرب من الفيتشيا
«الجنسية ، حيث التعلق بالقرائن ، التى تخص المرأة وما

يمثلها من القرائن المتعلقة بالشباب الغابر !.

إن رصد سيرة عمارة بازخة ، بدأت مسرحا لطبقة
ارستقراطية، وانتهت حيا شعبيا يعج بالصراخ والاشتباك،
وثرثرة النساء العاطلات عن كل شئ إلا الطبخ والجنس هو
المعادل الموضوعى بل المادى لرصد سيرة طبقة او شريحة
اجتماعية، تحولت من عهد تتحالف فيه فلول الاقطاع مع
الطبقة السياسية الجديدة إلى عهد آخر برزت فيه برجوازية
عسكرية ثم إلى عهد ثالث أصبح كل شئ فيه مشروعا تحت
شعار الانفتاح ..

وقد لا يعدم القارئ صلة ما بين عمارة يعقوبيان
القاهرية وبانسيون ميرامار الاسكندراني، لكنها صلة
مفاهيمية ورؤيوية أكثر مما هي واقعية او فى التفاصيل ، ففي
بانسيون ميرامار يلتقى الوزير السابق والاقطاعى المؤمم ،
والثورى الانتهازى والعاطل بالوراثة والصحفى الوفدى
المتقاعد والفلاحة الهاربة من قريتها على غير موعد..

وسرعان ما يتحول البانسيون الذى تديره امرأة من
بقايا الجالية اليونانية الى عنقود من المواقف المتباينة ، والتي
تلخص مختلف النماذج فى مصر الستينات ..

نماذج عمارة يعقوبيان على تناقضهم يتحولون الى رموز
وايحاءات تختصر طبقات وتكوينات اجتماعية وثقافية

وسايكولوجية، لكن هؤلاء الأشخاص يبقون وثيقي الصلة
بالعمارة وتحولاتها ، والانتهاك الذي تعرضت له بمرور الوقت،
وما يمكن تسميته (الطفح الطبقي) الذي أصيب به مجتمع
محموم .



المكان كبطل في الرواية قد يختفى بعد الصفحات
الأولى، أو يكتفى بما يلامسه عن بعد من ذكريات أو أرجاع ،
لكنه يواصل نفوذه عبر الشخص لآنه اطارهم ، وما يحدد
أفاق حراكهم ، وأحيانا يتحول المكان الى زمان ، ويمارس
قضم حيوات الشخص ، مثلما يتعرض هو إلى القضم
وعوامل التعرية ، والمرات القليلة التي تحول فيها الزمان الى
مكان ، كما في الرواية الفرنسية الجديدة او اللارواية ، كما
قدمها غريبة وآخرون كان السبب يكمن في المناخ الثقافي
المبثوث في فضاء أوروبا بعد حربين كونيتين ..

وكما يرى ناقد فرنسي فإن عزل هذا الانقلاب في
التعامل مع الزمان والمكان عن فلسفة الظاهراتية
(الفينومولوجيا) هو من قبيل إنكار الحقائق
المعرفية..!

صيدو الغاية العزلاء

قال أحد الشعراء يوما عن قوة الكلمات : أنها تجعل
التابوت يندفع راكضا على قوائمه الخشبية الأربع.. ولولا
ذاكرة الكذب وتاريخه.. لصدقناه ، ونفخنا كلمة السر في أذان
الحجارة والشجر وحتى علب الصفيح الفارغة .

كان أسلافنا يعتقدون بقوة الكلام .. بنفوذه الساحر ولم
يولد المجاز إلا في الهوة السحيقة بين الرغبة والقدرة علي
تحقيقها .. ولأن تاريخ الرغبة هو بشكل أو بآخر تاريخ قمعها
ودحرها بشتى الذرائع كان لابد من تناسل الكلام في ليل
البشر، في الظلال والافياء المطرودة في ظهيرتهم وعلاانيتهم ..
وهكذا .. حتي الجسد اكتشف بمهارة عضوية تكذيب وعود
الكلام ، فجف أو كاد في منفاه، وها هو أخذ في معاقبتنا ..
بأجسادنا فبعد المرات الكثيرة التي صحنا بها بالندير.. لم
يأت الذنب لأنه ما من ذنب أصلا الا ما نسجته مخاوفنا
وأخيلتنا .

ربما لهذا السبب تبلد أهل القرية لكن الذنب جاء بغتة
في لحظة ساكنة ، لقد ولد باختصار في عملية التكذيب
نفسها .

لن نعود ثانية إلى الأحجية نفسها.. فقدان الكلام لقوته..

وانسحاب هذا الفقدان على الأدب برمته ..

إن ذلك يوجعنا ، يخز الروح الهاجعة بعيدا .. في زاوية
مهملة . ما يثير (الأحجية) ثانية.. هو أبو الهول نفسه، لكن
من خلال هيئة أخرى، ومن خلال تحويل للأحجية يوسعها
بقدر ما يضيقها :

وتتدخل مباشرة الى ما نريد ..

الكاتب - لا الإنسان بعامة - يبدأ المشى في فجره على
أربع ثم ينتصب على قدمين في ظهيرته .. وسرعان ما يأتي
الغروب ليعيد البداية .. بعد أن يكون قد دب علي ثلاث ! ..
الفرق كبير بين تعثر الطفل في فجره وبين تعثر الكسيح
في شيخوخته .. في التعثر الأول تكون القدمان الصغيرتان
قد وعدتا بمسافات لا يقطعها غدا.. الأمكنة هي ممكنات
مشى ووصول ..

وفي الحالة الثانية .. يحدث العكس تماما، استنفذت
القدمان الهرمتان كل امكاناتها علي المشى والرقص وأسلمتا
الروح علي عتبة النهاية .. التي يسمونها (وصولا) .
يبدأ الكاتب أو (مشروعه) .. مفعما بالحماس والتوقع
يقرأ كل ما يصادفه ..

حتى تلك الورقة من جريدة قديمه مبقعة بما كان ملفوفا
بها، ويتوهج في ظهيرته حين ينتصب علي ساقين صلبتين،

عيناه إلى السماء.. وله المدى وشيئا فشيئا تمتد علي روحه
شبكة الواقع .. لتصطاده دون أن يدري، أو بمعنى آخر كما
تقول قصيدة .. أسيانة لكفافي ، يجد نفسه داخل أسوار
عالية ، لم يسمع صوت البنائين وجلبتهم ... لأنه كان يغط في
سباته!

ولأنه يعيش في عالم عازف عن التأمل والقراءة والأسئلة
سرعان ما تبدأ منافسات الكتاب بالتواثب أمامه.. ويفترق
جوادا العربية جواد الحرية والسؤال يعود إلى براريه ...
وجواد البطيخ والنفط والنفايات يحنى عنقه ويسلم خطواته
للطرق المعبدة ... ويفاجأ (أبو الهول) أنه يدب على عكازه فقط
... بعد أن فقد قدميه كليهما ..



سنوات النضج ... تصبح هي سنوات الإنطفاء والذبول ،
في الخمسين غالبا ما يكون (أبو الهول) قد أنجز بيتاً من
طين، وادخر لأمراض شيخوخته مبلغاً من المال قد تستنفذه
عملية جراحية واحدة ، وهكذا تكون النقطة الأولى في المنحنى
قد دشنت بداية الانتهاء ...

الكاتب المدوغ بالتاريخ ، وسحر مهنته ليس حصاة في
نهر ، تندفع بقوة تياره فقط ، أنه لو اقتصرنا على المثال نفسه
حصاه أسطورية مجنحة ، تغادر النهر الميت، وتجترح لها

نهرأ كى تندفع إلى الأبعد من هنا ... فإن مناقبية الكاتب الأساسية ، بل شجاعته ، ومكمن إرادة الخلق والتصحيح فيه ، تتضح حين تموت الأنهار جميعها ، وحين يعم الوباء ، يشهر (مصله) ليقول بطريقته : جئت إلى العالم من أجل يباب كهذا ، ويبدو أن القراءة وحدها .. ليست مؤونة كافية لرسول الكلام هذا ... أن جعل التابوت يندفع راكضاً على قوائمه الخشبية الأربع هو من شأن طاقة الروح أولاً ، القدرة الهائلة على الحشد الإنسانى المبتوث فى بؤرة مشعة ، حارقة إذا تطلب الأمر ... ولعل الفرق بين الكتابة بمعناها التاريخى العميق وبين امتهانها محرفة يمكن أساساً فى وجود أو غياب هذه الطاقة ، أما من أين تأتى ... وما هى أسبابها ..؟

فذلك ما يصعب تحديده دائماً .. أنها منذ الطفولة الشرسة - المشاكسة - الواثبة على لجامها ... حتى الشيخوخة المتحداه بفتوة القلب ، تنتشحن بذاكرتها ، وبقوة مخيلتها القائمة أصلاً على معارضة المعطى والشرط..

هل مازلنا فى إطار كلام مكرور وعام ؟ الأمر كذلك بالفعل ما دام الكاتب نفسه أصبح حاسر الدور فى التاريخ ، كالعنكبوت الذى يسير بعيداً عن خطواته ... ما الذى سيفعله إذن هذا المسروق الملاحق باغواءات الفم والمعدة والحاجات الأخرى؟؟

هل يأخذ عدته بعيداً عن مرضاه ؟ ويجلس فى أفياء
منفاه كي يصوغ فقط ما حلم له غيره ، ويلتقط عن الأرض ما
تساقط عن أشجار الآخرين ؟ أم يصرخ كالمخلوق الأول فى
وجه شرور العالم وذرائعته التى لا حدود لها ؟
ومن يسمعه ؟؟

هنا نعود ثانية إلى سقوط الكلام فى هوة «التكذيب»
ولعل الراعى الكاذب الذى أتى الذئب على أغنامه كلها ... ثم
عليه أن يختتم الحكاية بشماتة الراوى.

نعرف أن هناك كتاباً يهزون اكتافهم كلما أثرت قضايا
تمس الدور التاريخى - النقدى للكاتب ، أنهم مكتفون بذواتهم
طافحون بها ، يعتقدون أنهم محور الكون الذى يدور حوله كل
شئ ويشتهون لو تشمل العيون كلها لكى تحافظ قاعدتهم
الذهبية على تمثالها ..

ولعل التباساً ما هو المسئول عن سوء التفاهم بين من
يثنون تحت وطأة التاريخ ... وبين من يهزون اكتافهم لدى
سماعهم هذا الأنين ، مصدر الالتباس الأول هو غياب ظاهرة
القراءة والرصد ، تلك التى يحتكم إليها عادة حين تشتبك
الأصوات على المنصة ، وأحياناً تغيب هذه الظاهرة وتلجم
حسها النقدى بحيث تتشوش المعايير كلها ، وتسود العدمية
المغطاة بألف قناع وقناع.

من يستطيع إخفاء قهره حين يصغى إلى نحيبه الداخلى
و حين تبدأ حصّة المقارنة بينه وبين من قرأ له طوال سنى
عمره الثقافى .. أدوارهم ، اعتراضاتهم الأصيلة على السائد
الاجتماعى ، نقدهم الذى يسهر على الجميع ...

الكاتب العربى تحديداً محروم من هذه العذابات
الساطعة، التى يستشعر من خلالها ذاته الحقيقية ويؤكد لها ،
لا عبر انعزاله السالب ... ولكن عبر اشتباكه الحى بالأفكار
وبالصمت حين يقتضى الأمر .

أنه محروم من الحاضنة الاجتماعية الدافئة لأعماله ..
له قراء وهميون ، ومن الكتاب السعداء من يتصور أن
كتبه وزعت جميعها ... بينما هى هاجعة كوهمه فى
المخازن.

ويبدو أن المعايير فى طريققتها للانقلاب الكامل ، بحيث
يصبح الكتاب الحرفيون ، الأقل كثيراً من مواطنين عاديين من
حيث الوعى ، والدور ، وإرادة التغيير .. هؤلاء سادة المراحل
التى يعزف فيها الناس عن القراءة وتتحول المكتبات إلى
واجهات للقرطاسية والهدايا الرخيصة المزيفة .

أما الملدوغون ، سدنة الشمس ، معذبو الأزمنة كلها،
الملتاعون ، الذين يحسون بمسئولية تصل حد الرعب حين
يقلبون مئات الكتب التى تجلس فاغرة العيون حولهم ... هؤلاء،

بدأوا ينسحبون واحداً بعد الآخر ، نحو يأسهم الكامل المعبر
عنه بالانتشاء الماسوشي والصمت ...

ولكى نستمر فى الكتابة بعد هذه الجملة الأخيرة ...
علينا أن نصرخ من أعماق الكهف الأول ... لا ... لا يمكن أن
ينقلب المسرح كله هكذا ، ويطرد الجمهور ليستبدل بدمى
شمعية ، تحقق فى لا شئ ... وتسمع لا شئ ... وتعيش
بفضل (الروبوت) الغرائزى الذى يقترح الضرورة بأدنى
حدودها بديلاً للحرية.

ولكى يتوضح ما أعنيه أكثر ... سنقول بدون موارد أن
النفر القليل من الروائيين والشعراء والنقاد والمفكرين ...
وحتى الصحفيين العرب ... يتصادون فيما بينهم ، يقفون على
أكتاف بعضهم ، لكى يروا المشهد كله من أقصاه إلى
أقصاه...

ويشهدون ...

أما من ينشر لهم . وكيف ؟ فهذه مسألة أخرى لا سيما
بعد أن أصبحت تقنية النشر وتوهج أغلفته خارج حصتهم
تماماً.

المستغرقون بشئونهم الصغيرة .. ما يتعلق منها بالكتابة
أو العيش ... هم آخر من يعلمون بأنهم يجررون ظلالاً
قصيرة فى منفى لا يستشعرونه ...

وإذا كان هناك من يهزون أكتافهم حين تثار القضايا الكبرى التى هى من صميم شغف المثقف ومسئوليّاته ... فإن (أصحاب الشئون الصغيرة) يزمون شفاههم قائلين : المهم هو الإبداع ، والطريف فى الأمر أن مفردة «إبداع» ومشتقاتها تتردد بمناسبة وبدون مناسبة ، بحيث أصبحت تعنى شيئاً آخر ، تماماً ، فالقصيدة كل قصيدة عمل إبداعى وكذلك الرواية والقصة ...

من قال ذلك ؟ أن هذا التصنيف الإجرائى لأنواع الكتابة ولتمييز الأدب الإنشائى - بالمعنى غير التقليدى بالطبع - يستحق تأملاً ، لأن هناك قصصاً وأشعاراً وروايات لا علاقة لها بالإبداع والخلق ... كل ما فى الأمر أنها ليست (نقداً) أو إفرازاً فكرياً ، لنبحث لها إذن عن تصنيف آخر ، لا يلحق أذى كبيراً بمصطلح (إبداع) !

فى عالم ازدهر فيه (الأشباه) فى كل حقل ، أصبح من المألوف أن تتكاثر على نحو (سرخسى) محلات بيع الصور المقلدة ، واليائسة ، تلك التى تجعل حتى الطبيعة بأشجارها وأنهارها وأسمائها وكل كائناتها تبدو أشبه بكاريكاتورات لونية وظلية منفرة ، والسبب نفسه يتناقص عدد الفنانين الحقيقيين ، أصحاب الرؤى والمواقف ، لأن الفئة الثانية أصبحت تضيق كما ونوعاً ، وتنسحب إلى السوق تحت

ضغوط تسليع الفن.

الأمر نفسه ينطبق على الكتاب ... بأنواعهم واختلاف
حقولهم ... فالانسحاب نحو حرفية سوقية تلبي ذائقة مفسدة
ومكرسة أسهل بكثير من الاعتصام بالرؤيا ... والقبض على
جمرة ، ليس مثلها جمرة ..

يبقى أن نستنتج بشكل أولى من هذه المقدمات ... أن
العدالة ليست دائماً مناخاً ساطع الوضوح ... أنها أحياناً
تأخذ أشكالا تتخفى على فاقدي البصيرة ، وبرأينا أنها
تمارس نفوذها الحق ... على صعيد الكتابة والكتاب معاً ،
والا،....

فما معنى تهميش مئات الحرفيين الذين تقتصر
أمجادهم على صورة ذابلة في صحيفة ، أو على أجر عابر ؟
وكما تقدم هؤلاء في السن ، ازداد تهميشهم اجتماعياً وفي
كل الميادين ، وتلك وحدها عقوبة تاريخية كافية ، فالذين لا
يقرأون التاريخ ... هم فئتان : صانعوه وضحاياهم ... أما
الكتاب فهم بالطبع ليسوا صناعاً للتاريخ وقد لا يكونون
ضحاياهم أيضاً ...

أنهم حين يفتحون قبضاتهم ... لتسقط الجمرة ، أو
لتسقط حقيقة دوران الأرض كما حدث لجاليليو ... إنما
يصبحون خارج التاريخ تماماً ... وفي منفاهم ذاك ...
يتناسلون ، ويشتبكون ويتصارعون كالديكة ... في مسرح
خال تماماً من النظارة !

نشارة الكتب !!!

بين المنشار والنشور أكثر من قرابة لغوية أو مجرد استبدال حرف العلة ، فالأول يتوغل فى الجذوع اليابسة ، لكنه يتعثر ويتباطأ إذا كانت الشجرة خضراء ، والجذع معافى ، والثانى يتوغل فى الذاكرة الجافة لا تعوقه مصدات ولا يرتطم بما يحاوره ، سواء كان منشورا ايدولوجيا أو على هامش الايدولوجيا ، ولسوء حظ كلمة النشر فى اللغة العربية ، أنها تقترن بملاقط الغسيل ، والتجفيف ، وهناك بوسـتر طريف عن رجل تدلت الملاقط من أذنيه وشفـتيه وأنفه وعـيـنيه ، وقد كتب أسفلـه أن هذا الرجل المثالى صالح للنشر !

وحتى وقت قريب كان الصالح للنشر حسب معيار الرقيب العربى الذى تجاوز جوبلز وجدانوف كان بلا هتـر ولا ستالين هو عديم اللون والطعم ، وغزير الرائحة ، سواء أفرزتها نصوص داجنة ، أو معالجات فكرية تعلق الثور بروثـه ، أو تترجم الحكمة الشعبية التى تقول: «من دهنه إفتل له» ، أو أطبخه ، بموعظة فصـحـى ترى أن المستقبل برمته هو الماضى وقد أعيد انتاجه ، وأن الخيال ليس سوى ذاكرة ملفقة، من المقروء والمسموع والمشاهد!!!

لكل شئ نشارته وليس الخشب فقط ، كما أن لكل شئ برادته أيضا وليس الحديد فقط ، والمشارك الأعظم بين نشارة الخشب ونشارة الكتب هو الفائض الذى لا يصلح إلا للوقود ، والمشارك بين برادة الحديد وبرادة الكتابة أن كلا البرادتين بلا أية إرادة إذا وقعتا فى المجال المغناطيسى ، ولو شئنا الاستطراد فى هذه التدايعات التى تزوج بين فيزياء الطبيعة وفيزياء الثقافة فإن المحصول قد يصبح أشبه بالرمل الذى يفقد رمليته ، ويتماسك ويتحول إلى زجاج حسب تعبير «جاك برتلمى» !

نعرف مثلا أن طباعة كتاب قبل خمسة قرون كانت تكلف الناشر قطع عجول ، وأحيانا حقلا واسعا من الورق الطازج، لكن مثل هذه التكلفة انخفضت الآن إلى الحد الذى جعل نشر كتاب أسهل ألف مرة من كتابة صفحة واحدة منه ، فما ينشر من كتب عن الطبخ والثياب والكتابات الملفقة من نشارة الكتب أضعاف ما ينشر من أدب جدير بالانتساب إلى هذه السلالة المعرفية .

نشارة الخشب ليست متجانسة ، كما هو الحال فى نشارة الكتب، كما أن فحم الاورغ الرحيانى الذى احترق فى بيروت إبان الحرب الأهلية ليس كفحم هراوة كانت بيد مخبر ، أو قيقاب فى حمام شامى ...

ومن قال أو سوء حظه قد جعل من خشب شجرته قيثاراً
وليس كعب بندقية أو تابوتا كان يعيد الشعر إلى مداره الأول،
وينتعل الطين بدلا من الريح ! ومن يتجوهر الفحم في باطن
عوالمهم ويتحول إلى (ماس) بعد مكابدات لا تقوى عليها
الجبال هم الذائدون الأبديون عن القيثار ضد الكعاب البنادق ،
وعن المهود ضد التوابيت وعن الناي ضد العصا!

لقد أصبحت الكتب الآن محصنة ضد الحرق ، لهذا كان
لابد لفيلم سينمائي يشترط لاحتراق الكتب كلها درجة
فهرنهايت محددة أن يصبح شيئا آخر تماماً تحت العنوان
ذاته ، وبعد أن انتقلت عدوى احتراق الكتب إلى احتراق
الأبراج (مانهاتن نموذجا)!

والنشر بمقياس ما غير دعائي ومحرر من بروياجاندا
الاسترضاء النرجسى هو انعتاق إرادى من العزلة ،
خصوصا تلك العزلة العالية المضاءة بسخاء ابداعى كالتى
تحدث عنها «برديائيف» ، أو تلك العزلة السرية التى
يصطحبها المبدع وهو فى ذروة الاندماج الاجتماعى كما
تحدث عنها البير كامو فى قصة بعنوان «الفنان يعمل».

وإذا كان هناك من يرون فى الفن الروائى تصعيدا
للنميمة والتلصص على حيوات الآخرين فإن النشر بما آل
إليه الآن أصبح تسويقا لما كان كاسدا فى الأدراج مادام
«التسليع» قد شمل حتى أعز مقتنيات الروح.

هكذا نستطيع أن نفهم الأسباب التي دفعت شعراء وروائيين وفلاسفة إلى الامتناع عن النشر رغم اليسر في تحقيق هذه المهمة ، كما نستطيع أن نفهم ما الذي كان يعنيه أبو حيان التوحيدي بذلك الانتحار الرمزي عندما أشعل النار في مخطوطاته .

الشاعرة أميلي دكنسون ولدت في تابوت ، بمعنى آخر صدرت أعمالها وهي في عالم آخر ، ولا أظن أن مارسيل بروسست قد خطر بباله أنه سيستعيد اعتبارا مسلوبا بعد الموت، وكذلك رامبو وآخرون !

إن ثنائية الكتابة والنشر تبدو الآن وقد اندفعت إلى أقاصى الافتراق والتخارج ، ولولا الخشية من المبالغة لقلنا أن هناك كتباً تنشر الآن قبل أن يفرغ مؤلفوها من إنجازها ، ليس لأن دور النشر تتسابق ماراثونيا لنيل شرف الاستباق ، بل لأن لكل شيء ثمننا .

ولنتصور مثلاً أن كاتبة موسرة تعاني من فائض الفراغ ومن شيء من العنوسة بالمفهوم الشرقي تدفع لناشر بضعة آلاف من الدولارات كي يطبع لها كتاباً أهم ما فيه ورقه المصقول وغلافه الباذخ ، ثم تشتري النسخ كلها لتهدى بعضها وترصف ما تبقى على رفوف مكتبة أنيقة في صالون وثير !

كيف يمكن لنشارة الخشب أن تتفوق على الخشب ذاته؟
وكيف يمكن لثقافة تأكل نفسها أن تحذف الأخضر لصالح
اليابس ؟

قد نجد من يقول لنا .. لا يصح إلا الصحيح ولتكن هذه
المسألة من شأن الغربال القادم الذي تتداوله الأجيال لفرز
القمح من الزؤان ؟

ربما كان هذا الكلام صحيحا في زمن آخر ، لكنه ليس
كذلك في عصر أوشك الانحراف فيه أن يتحول إلى طبيعة
ثانية ومضادة .

ومتعهدو نشارة الكتب ، أو الخشب على اختلاف سلالاته
وطرق استثماره من القيثارة إلى القبقاب ، يعرفون جيدا أن
من ينشرون لهم أو لهم لأسباب عديمة الصلة بالثقافة
والإبداع ، غير معنيين على الإطلاق بوجود قارئ واحد خارج
الذات ، وهنا استذكر ، وأن على سبيل المجاز تعريفا طريفا
للحب قدمته الروائية والباحثة «ايريس مروخ» ، تقول: إن
الحب هو الاعتراف أن شخصا واحدا على الأقل يعيش خارج
الذات .

وبشيء من التحوير نقول إن الثقافة في بعدها الروحي
المصفى من شوائب السايكويثيا وجراح النرسيية هي
الاعتراف بأن هناك قارئاً واحداً على الأقل خارج الذات ..

الكتب القليلة التي غيرت العالم ، وتلك الأكثر عددا منها التي حاولت تفسيره لم تعد الآن في عداد المصادر عن دور نشر تستهدف الريح أو الريح فقط ، ونحن ما نزال نتذكر تلك الطرائف التي تداولها ناشرو خشب وجامعو نشارة خشب عن الكتب التي تحولت إلى صناديق بيض وعلب حلويات ، لأن ثمنها مدفوع ، وقد تحولت إلى عبء على المستودعات وعفت حتى الأرضة والفئران عنها !

قد يبدو هذا الكلام قاسيا ، وبه شيء من غلظة القول ، لكن الفجاجة التي تقترح نفسها الآن معيارا للنضج والاكتمال تفرض علينا أن لا نتردد على الأقل في توصيف ما تقع عليه العين صباح مساء .. وعلى هذا الرصيف أو ذاك ، أو في هذه المكتبة أو تلك .

وهناك عبارة تستحق التأمل أطلقها مثقف أوروبي ضاق تنفسه بسبب وفرة ثالث أكسيد الكتب وشحة الأكسجين ، هي ما أكثر الكتب وما أقل الأفكار ، هذه العبارة ليست رثاء لغابات تحولت إلى ورق ، وتداولتها مافيات الاقتصاد الثقافي الأسود ، بدءا من غابات الأمازون المطيرة حتى آخر حقل على تخوم الصحراء !

الصمت عن هذا التحالف المريب الذي وصفه ذات يوم

الناقد هربرت ريد بين ثالث الناشر والمنشور والمنشأ ، هو
تواطؤ مع زحف تجهيلي جديد ، لا يقل عن الزحف الجليدي
المتوقع ، خصوصا بعد أن أصبح عدد جراحي تجميل الجهل
أضعاف عدد جراحي تجميل الوجوه الراضية في خلع
ملاحها ، وتقص وجوها أخرى ،

فالجهل في درجة الصفر ، برىء ، وقابل لأحداث
انقلابات معرفية كوبرنيكية ، لكن الجهل المدجج بالترجسية
الضريرة الذابلة والمزهو حتى الخلاء بنفسه ، غير قابل حتى
للحوار ، بسبب انعدام اللغة المشتركة والهواجس المتقاربة ،
ولهذا النمط من الجهل المطلى بأصباغ لم تعد تغوى حتى
العصفور مؤسسات تحميه ، وتسعى إلى مضاعفته ، وتذود
عنه في كل المناسبات ،

وقد يكون الانعزال الطوعي حلا لبعض الوقت كي يتاح
للمنعزل لا المعزول أن يرصد الظواهر ، ويحيط بالمشهد على
نحو بانورامي ، لكن الاستمرار في هذا الانعزال هو تواطؤ
آخر يضاف إلى سلسلة التواطؤات التي بدأ يتشكل منها
دستور حياتنا العربية الجديد ..

وبموجب أهم فقرات هذا الدستور على العارف أن يعتذر
عن معرفته ، وعلى الجاد أن يتحمل سخرية الكلبى ، ولا

مبالاة العدمى ، وعلى كتب المطالعة الأولى التى قرأناها فى
طفولتنا أن تغير ما جاء فيها من مواعظ وحكم ومقولات ..
وفى مقدمة هذه المواعظ : من هد وجد ، وليس من جد
وجد !! والأرجح أن الكثير مما ينشر الآن هو من نشارة
العرب وليس من نشارة الخشب فقط !!

مستويات سارتر الخمس

فى دراسته عن بودلير ، انتهى سارتر إلى استنتاج وجودى حاسم ، هو أن الآخرين ينظرون إلى شجرة أو امرأة أو شارع ، لكن بودلير كان يحاول أن يرى نفسه وهو ينظر إلى تلك المشاهد ، وما حياته إلا قصة هذا الفشل .

ولو شئنا أن نقرأ هذا الحكم بالمنهج السارترى ذاته لانتهينا بدورنا إلى أن سارتر هو من حاول أن يرى نفسه وهو يرى .. مادام الوجود بالنسبة إليه هو المرأة التى يرتطم بها الوعى فيكتشف نفسه ، وهذا هو المعنى المباشر للمقولة الوجودية عن الوجود الذى يسبق الماهية ، بخلاف ما رآه وجوديون مسيحيون متدينون من طراز جابرييل مارسيل وسورين كيركيغارد .

لقد كان سارتر متعددًا ، إلى الحد الذى يتيح قراءته عبر مستويات خمسة على الأقل ، فهو الروائى الذى يمكننا أن نقرأ رواياته كالغثيان ودروب الحرية .. وحتى قصصه القصيرة كالجدار بمعزل عن قراءة مسبقة لكتابه الفلسفى «الوجود والعدم» ، بعكس ما رأى خصومه فى أربعينات القرن الماضى حين قالوا: إن رواياته ومجمل إبداعه أبواق لتسويق فلسفته المجردة ، ولا أظن أن مسرحية مثل «الحلقة

المفرغة» التي تفتضح الوضع البشرى على نحو انتهاكى مجرد صدى أدبى لفكرة فلسفية ، وإن كانت مسرحيته الأخرى «سجناء التونا» كذلك أيضا ، وأن بدرجة أقل ، لأنها تتعلق بقراءته الخاصة للأسطورة ، مثلما فعل فى مسرحية الذباب المستوحاة من أسطورة السندم الإغريقية ، والتي تم توظيفها سياسيا لصالح مقاومة الاحتلال النازى ، مما دفع المحتلين إلى قصف المسرح الذى كان يقدم هذه المسرحية !

وسارتر الفيلسوف الذى زواج على نحو فريد بين مشاهد تفصيلية ورؤى فلسفية مجردة ، فهو على سبيل المثال يرصد فى كتابه الضخم الوجود والعدم صاحب المقهى الذى يفرغ رأسه من الأفكار والأوهام عندما يفرغ المقهى من الزبائن ، أو يرى فى حالات التقمص المهنى التى يمارسها أصحاب المهن وهم يقلدون نموذجا فى أذهانهم تجسيدا لاغتراب الإنسان عن نفسه بحيث لا يكون ذاته .. بقدر ما يصبح (سواه) !

وسارتر السياسى الذى أنشأ حزبا فى عام ١٩٤٦ لم يعيش سوى عامين ، يوشك أن ينقطع عن سارتر الماركسى الذى قدمت محاورته الشهيرة مع الماركسى «نافيل» صورة بالغة التعقيد لتقف يحاول الافلات من الأدلجة ، لأن الحرية

بالنسبة إليه مرادف للوجود ، وأحيانا تتخطاه ، وهذا ما
صوره فى مسرحية تقدم الإله جوبيتر وهو يقطع نهر الزمان
حاملا حريته على كتفيه كصخرة ثقيلة !



مثقف اشكالى بامتياز ، يكتب مثلا عن المسألة اليهودية
من منظور وجودى ، ثم يعتذر بعد زيارة خاطفة لمصر وقطاع
غزة ، ويخضع لابتزاز سكرتيرته اليهودية أو لفرانسيس
جانسون صديقه ورئيس تحرير مجلته «الازمنة المعاصرة» ،
ثم يراجع نفسه ، وهنا استذكر حكاية تستحق أن تروى ،
فقبل ربع قرن ، حاولت بما استطعت فى ذلك الوقت رصد
التناقضات السارترية ، وتجرات على كتابة مقالة مطولة تحت
هذا العنوان ، وسمعت أن المثقف والمفكر العربى مطاع
صفدى كان يعد ملفا عن سارتر والوجودية فى عدد مبكر من
مجلة الفكر العربى المعاصر ، وحين اسلمته مقالتي بعنوان
(تناقضات سارتر) ضحك ساخرا ومجاملا فى آن واحد ،
وهو الضليع فى الفلسفة الوجودية أكثر من سواه .. لكنه بعد
قراءة المقالة قرر نشرها بالعنوان ذاته .. وهذه مناسبة
للاعتراف له بالفضل فى تشجيع بداياتى ، بالطبع لم يكن
رصد التناقضات السارترية بحاجة إلى اجتراف معجزة ، لأن
هذا الفيلسوف الحيوى بجدليته ، وقدرته على تجاوز ذاته كان

ناقدا لما يكتب ، بدرجة لا تقل عن كونه ناقدا لما يقرأ .. ويليق بأعماله أن تصنف كما صنفت أعمال هيجل وماركس ولوكاتش ، لأن هناك سارتر الشاب ، وسارتر الكهل ، وسارتر المساجل المحترف كما يتضح من نقده لكناد «المتنرد» لأبير كامو ، ولروايات فرانسوا مورياك ، فقد انتهى نقده اللاذع للمتنرد إلى خصومة دامت زمنا مع البيركامو .. وانتهى نقده لمورياك بقوله إن مورياك ليس فنانا على الإطلاق ، تماما مثل المصدر الذى يستلهم منه فنه وشخصه وأفكاره !!!

وسارتر الناقد الذى أنصف الشعر كما لم ينصفه فيلسوف آخر باستثناء «هيدجر» قرأ الشعراء السود مثل سيزير وسنجور تحت عنوان مثير لتزاوج الأسطورة بالواقع ، وهو (أورفيوس الأسود) ، وكان قد استثنى الشعر من نظريته الشهيرة (الأدب الملتزم) ، لأن الشاعر بخلاف سواه من المبدعين تقتاده الكلمات إلى ما يكتب .. وكأنه يكتشف الكتابة بعد انجازها ، والأرجح أن سارتر عندما أطلق على سيرته الذاتية عنوان «الكلمات» .. كان يبحث عن مقترب شعري يتلامس من خلاله مع ملكوت معرفي مصفى ، ومع كشوفات ثقافية تربط النثر مع الشعر بأكثر من أصرة .

وهناك حكاية بسيطة يرويها سارتر فى أحد كتبه

تستحق التأمل بسبب قابليتها للتأويل ، يقول أن فتى
فرنسيا جاء إليه أثناء الحرب ليسأله النصيح ، فهو وحيد أمه
والذى يعيلها ، وقد تتعرض للهلاك إذا فضل الذهاب إلى
الحرب على البقاء معها ، وأجابه سارتر : اذهب إلى فراشك ،
فإن استيقظت فى الصباح وبقيت إلى جوار أمك فأنت
تفضلها على الحرب .. وعلى فرنسا ، وإن استيقظت وخرجت
لتلتحق بالمجندين ، فأنت إذن تضع أمك فى المرتبة الثانية
بعد الحرب !

خلاصة الحكاية ، أن سارتر لا يعترف بالوعظ ويريد من
هذا الشاب أن يحتكم إلى قراره الشخصى والخاص بعيدا
عن أى تأثير يفسد المفاضلة الموضوعية بين الأم والحرب ،
والأرجح أن سارتر روى تلك التجربة ليكرس ما قاله مرارا ،
وهو أن الوجودية مسئولية وقرار ، وليست فرارا ، أو لا مبالاة
بالعالم كما روج خصومها !

تعددية سارتر هى التى دفعت المثقف المنهمك فى
محاورة الفلاسفة ، والمشتبك مع معظم مثقفى جيله إلى أن
يلغى المسافة بينه وبين مورياك مثلا ، ويكتب مع كامى
افتتاحيات صحيفة «كومبا» التى صدرت أثناء الاحتلال
النازى لبلاده ..

وليس هذا فقط .. فالفيلسوف وقع أسيرا وهو يقاوم ،

وبوحى من تلك التجربة كتب مسرحية «سجناء التونا» التى تعج بالاشباح ، وتذكر سيمون ديبوفوار أن سارتر عانى لفترة من الوقت من تلك الكوابيس ، وتوهم المطاردة .



من لا يذكر بعد عدة عقود ما كتبه سارتر عن الفنان (جيوكوميتى) ، ومنحوتاته والفراغات التى كان سارتر يترجمها بلغة فلسفية إلى ثنائية الوجود والعدم ، والحضور والغياب ! ولا أدري ما إذا كان جيلنا العربى محظوظا أم لا .. لأنه واكب الموجات الوجودية وهى تتعاقب وتنكسر على الشاطئ الشرقى للبحر المتوسط ، فما من كاتب حظى بترجمة طازجة لكل ما كان يكتبه مثل جان بول سارتر ، يوم كانت المفارقة فى ذروتها ، حيث التمدد الايديولوجى للفكر القومى يتعايش مع تمدد الوجودية وأحيانا يتماسان ، أو تدور المعارك الفكرية كالتى دارت فى مصر بين الماركسى محمود أمين العالم والوجودى مترجم سارتر د. حنفى.

وكانت الوجودية المترجمة، أو المعربة باختزال فى بعض الأحيان توحى للقارئ العربى الذى يحتقن بمختلف المكبوتات بأن الوجودية هى الوعد بالانعتاق، وهى المرادف للفوضى، والاباحية، لكن سارتر نفسه كان يفسد هذا الوهم بمحاضرات ومساجلات تنشر تباعا عن المفهوم الأصيل وغير

المجوّف أو المحرف للوجودية، فهي التزام وليست ألزاما من خارج الذات، وهي «مناقبية» أخرى أرضية في صميمها، وتاريخية أيضا وليست ميتافيزيقية، وهنا علينا أن نعترف بأن مترجمي الوجودية وسارتر على نحو خاص، اغفلوا في الحقبة ذاتها مفكرين وكتّابا في فرنسا وخارجها فمن قرأوا معظم أعمال سارتر قد لا يكونون قد سمعوا بموريس ميرلوبونتي مثلا، تماما كما أن الاهتمام التجاري بترجمة كولن وسلون في الخمسينات والستينات من القرن الماضي أغفل أسماء أخرى من الجيل الغاضب ذاته، فلم يترجم مثلا لجون أوزبورن غير مسرحية واحدة، هي أنظر وراءك في غضب، والتي حمل جيل من الكتاب المتمردين الانجليز اسمهم بوحى من تلك المسرحية.



أسوأ ما يتعرض له فيلسوف أو كاتب يترجم إلى لغات أخرى، هو تغليب سيرته الذاتية وما يقترن بحياته الخاصة على أفكاره ومنجزه الابداعي، لقد حدث هذا بالنسبة لبودلير ورامبو وميلر وحتى همنجواي أيضا، فما يتعلق بالطرائف التي تحيط بحياة هؤلاء يقدم إشباعا وهميا لفضول شعبي، وأذكر أن كاتباً عربياً ألف كتاباً عن سارتر لم يذكر فيه سوى تلك الطرائف، ومنها مثلاً أن جان جينيه كان يسهر مع

سارتر وبوفوار فى منزلهما الصغير وغير الزوجى وغادر المنزل قبيل الفجر، لكنه سرعان ما عاد ليشرب كأسا آخر ، فوجد بوفوار تقف وراء النافذة، وعندما سألها عن سارتر قالت له: إنه أكمل الكأس الحادى عشر، وقال بأنه اكتشف الحقيقة، وذهب الى الشارع ليبشر الناس بها! حكايات من هذا الطراز تبدو مسلية كحكايات الفيلسوف ديوجين مع الاسكندر، لكنها تبقى لحما بلا عظم .. أو عظما بلا نخاع !



سارتر هو سادس هؤلاء الخمسة الذين كأنهم معا .. الروائى الذى صدق عليه تعريف «البيرس» عندما قال إن الرواية هى فن إطراح الحياء، والمسرحى الذى حول كوكبا إلى حلقة مفرغة أو جلسة سرية، والسياسى الذى قاد انقلابا ضد حزب اسسه، والسايكولوجست الوجودى الذى قرأ جان جينيه وبودلير من خلال ذاته، وكاتب السيرة الذى تدفقت منه الكلمات كبغايا يقفزن من نوافذ مبغى يحترق !

إن من قال عن بيكاسو بأنه لم يستطع أن يلتزم سياسيا بأيدولوجيا، لأن الأحزاب كأفعاى «البوا» تختنق بأمثاله ويصيبونها بالغثيان، إنما كان يتحدث عن نفسه باسم مستعار!!!

أيدولوجيا النميمة

عرف أحد النقاد الرواية بأنها فن النميمة بامتياز، لأنها إضافة إلى التلصص على المصائر وانتهاكها تحول ضمير الغائب إلى لحية قابلة لأن تلصق بأي وجه، لكن النميمة التي اقصدها هي شئ آخر، اجتماعي في الصميم، ومن إفراسات ساكيولوجيا يسلمها القهر إلى الريبة، وبينهما تزدهر شرور لا حصر لها ، فالإنسان يولد تحت المطرقة، ويجد نفسه منذ الشهيق الأول أسير أعراف وتقاليد لها قوة الطبيعة ذاتها، هو كان عديم الذات بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، لأنه، مجرد انعكاس لرؤى وأنماط تفكير وسلوك لا تخصه، ولم يحدث قط أن كانت ابتكارا ذاتيا، أو تعبيرا عن فرادة، ولم تكن الرواية مثلا لتزدهر .، لولا كونها بالفعل ملحمة البورجوازية كما سماها جورج لوكاتش، والمجتمعات التي تعيش زمان ما قبل الرواية، وما قبل الدولة وما قبل الصناعة أيضا، هي أشبه بكتلة صماء وعمياء، والفرد فيها لم تتضح له حدود، لأنه ذائب في نسيج يحرمه من تحقيق ذاته، وحسب ما يرى «بيير كلاستر» مثلا ، فإن الأفراد المحرومين من تحقيق ذواتهم، يبتكرون في عز الظهيرة ليلهم الخاص، ويمارسون نشاطا ثوريا مشحونا بنزعة انتقامية ، وهؤلاء، إما أن يتسحبوا إلى

عزلات متباينة، منها المضاء والمعتم ، والفاعل والمنفعل، أو يخوضوا حربهم الخاصة مع تلك الكتلة، سواء كانت قبيلة أو حزبا، أو أى تشكيل اجتماعي، لكن اختلاف العزلات هذا، لا يحرم المقهورين والمحاصرين والمهددين بالامتثال والقطعنة من قاسم مشترك، هو الذى تحدث عنه برديانيف الروسى بأسهاب، عندما سبج ضد التيار الماركسى الذى لاحت بواكيره كما لو أنها أفخاخ نصبت لأفراد لا يشبهون غير أنفسهم، إن حدا أدنى من النميمة بوصفها بديلا عن النقد الصريح، والتعبير عن الذات بحرية، يمكن فهمه لكن ما أن تندفع الظاهرة الى أقصى الحدود، حتى تصبح أيديولوجيا، وشكلا من أشكال العبادة، لكنها عبادة من طراز فريد، المعبود فيها ليس انسانا بعينه، بل فكرة هى التى تجتذب العاطلين عن تحقيق الذات بالطرق السليمة، أيديولوجيا النميمة تشترط غياب الطرف الآخر ، بل إعدامه الرمزي، كي يتسنى لمن يعتنقها أن يستكمل شجاعته وحريته فى توصيف الآخرين، وتصنيفهم فى خانات حاسمة، لا تقبل بعدا ثالثا بين الجنة والنار، والملائكة والشياطين.



قد يمتاز الموروث الشعبى أكثر من سواءه بالنماذج المباشرة التى تفتضح النميمة، وخصوصا الأغنية، ويمكن لأى

باحث ذى صبر أن يرصد مئات الأغاني العربية بمختلف اللهجات، التي تبتكر عدوا له دور المصد أو العائق، فبدءا من القصيدة العذرية التي لم تتحصن بجماليات تنأى بها عن التداول الشعبي، كان الآخر هو العدو المتربص بالعاشقين، سواء تجسد فى «عزول» أو ابن عم أو عرف قبيلة، لهذا سعى العذرى إلى الفرار من الوصال ليشحذ الحنين، ويحول الحرمان إلى غاية، مادام الوصال كما يقول جميل بثينة يमित الهوى، ولا يحييه سوى الفرق خصوصا عندما يكون قسريا!

الأغاني الأكثر اجتذابا للذات المقهورة المهجوسة بالنميمة حتى النخاع، هى تلك التي تحول نجاح الفرد الى معادل موضوعى لفشل الآخر المنافس، فالحسود والعزول والواشى كلها صفات تقضى إلى العدو المتخيل، الذى لا يتحقق الانتصار فى غيابه، وقد جرب واحد من أكثر الفلاسفة انهماكا فى الزمن، معجما تتزاوج فيه مفردات الحب والحرب، هذا الفيلسوف هو هيراقليطس صاحب العبارة الخالدة عن النهر الذى لا يقطع مرتين، لكن النميمة تتيح قطع هذا النهر مرات عديدة، ولو على صعيد الوهم، ولو أخذنا على سبيل المثال ما قاله أبو نواس عن الخمرة، فإن الافراط فى الغزل بها، يعزلها عن جوهرها، ويحولها إلى «تجريد» لهذا فهو لا يريد من صاحبه ان يقدم له الكأس وهو صامت، بل يريد منه

ان يذكر اسم الخمرة مع كل رشفة من الكأس، لأن الروح
التي أعلنت العصيان على السائد والشرعى تريد أن تنشىء
بالاصغاء الى صوت يكرس لها العصيان حتى لو كان صادرا
عن الذات نفسها باعتباره «مونولوج» ، وليس دياالوج!

وحسب ما يرى علما اجتماع واناسة، فإن النميمة
تزدهر، وتتحول الى نمط حياة وثقافة فى المجتمعات الزراعية
ذات المحصول الموسمي، وهنا تقدم لنا شجرة الزيتون مثالا
يستحق التأمل، لأن من يعيشون عليها ويانتظار محصولها
يقضون ثلاثة أرباع العام وهم ينتظرون ، ويشحذون سكك
الحراثة، ويتحلقون فى ليالى الشتاء المتوسطة الطولية حول
المواقد، وبالرغم من أن هذه الشجرة الخالدة أميل إلى
الصمت والحكمة، لأنها تعمر مئات السنين وتحتفظ بأوراقها
الصغيرة فى الخريف، إلا أن من يعيشون فى ظلها أقل منها
صمتا وحكمة، فهم ثرثارون، ابتدعوا لها حكاية اسمها حكاية
أبريق الزيت، لعلها الأغرب بين الحكايات كلها، فهى لا تنتهى
على الاطلاق وتتغذى من نقصانها، مادامت كل كلمة تقال
فيها تفتزع طريقا جديدا للحكاية، وكلما تقدم المجتمع باتجاه
التصنيع، وانهمك فى دينامياته يكون الحراك الاجتماعى
وحتى السياسى أقل عرضة لسطوة النميمة، لأن الأفراد فى
هذا التحول تصبح لهم أسماء وصفات، ويتحول ضمير الغائب

إلى ضمير المخاطب، وهذا ما غاب عن المبشرين بحرق المراحل في التطور الاجتماعي، عندما توهّموا أن السمكة قد تغنى عن الشبكة، وأن الثقل يغنى عن المغامرة، هذا الوهم أدى إلى هذه الشيزوفرينيا متعددة التجليات التي تعصف بالكيانات المطفقة، التي نصفها في الماضي الذي لم يمض، ونصفها الآخر ملقى في مستقبل غامض، وقد يكون لها نصف ثالث هو هذا المتورط في الراهن، إن فائض النميمة كفائض الفقر والجهل، يتمدد ليشمل مستويات غير محسوبة وغير منظورة في حياتنا، فالنقد الأدبي يصبح عرضة لسطو النميمة عندما يحل فيه ترصد أخطاء الآخرين لافتضاحها مكان القراءة البريئة الموازية للابداع، أما السياسة، فهي الميدان الأخصب الذي يتيح للنميمة الاجتماعية أن تتمدد نحوه، وتحوله إلى مجال حيوي، ويكفى لأي مراقب أن ينتزع أمثلة من عينات عشوائية في الانتخابات النيابية ليحصل على ما يشبه الوثيقة، لأن سر تفوق المرشح العربي، كامن جملة وتفصيلا في تدنى مرشح منافس، وعبر هذه التبادلية التي أعيد انتاجها في الألفية الثالثة تعود ثنائية الهجاء والمديح بكامل عافيتها لتمارس نفوذها على ذهنية أسيرة لعصر ولي، ولم يبق منه غير الأطلال، وما يحكم البشر من أعراف وعادات لم تفلح كل انقلابات الحداثة وما بعدها في تخفيف

حدثها، وأحياناً يتاح للنميمة بوصفها أيديولوجيا سرية أن
تحل الى مزاج عام، وحساسية مبثوثة في المناخ الاجتماعى
والسياسى لمجتمع ما ، عندئذ ، لن نتردد فى وصف الثقافة
التي يفرزها مثل هذا المجتمع بأنها ثقافة النميمة، لأنها
تستبدل الحوار بما هو أدنى منه ، والمواجهة بنقيضها،
ويصبح الهمس بديلا مشروعا للصوت الجمهوري، كما يسطو
ضمير الغائب على الضمائر كلها !



ثقافتنا العربية الآن، هي ثقافة نميمة بعدة مقاييس ، فهي
تنبذ الظواهر لصالح الشخصية، والتحليل لصالح الحكى
والسر، وثمة نزعة فضائية يسيل لها لعاب الناقد
والصحفى والقارئ أيضا، هذه النزعة تضع أخبار المثقف،
وما يشاع عن حياته الخاصة فى موقع اشد إثارة للاهتمام من
نصوصه .

والآن ثقافتنا العربية ما تزال تعاني من شحة فى أدب
السيرة الذاتية، فإن تعويض هذه الشحنة غالبا ما يتم من
خلاله عملية تهجير قسرية للنصوص بحيث تحول الى
اعترافات، وكأن بطل القصة أو الرواية ينوب عن المؤلف فى
اقتراف جرائم وأفعال ممنوعة، ولو بحثنا عن أسباب جدية
وأبعد من التداول الصحفى لانتشار كتب بعينها، لوجدنا أن

ما استبقها أو اقترن بها من نقد، كان يشحذ الفضول لمعرفة مؤلفيها وليس مؤلفاتهم..، لأن حكاية موت مؤلف كما عبر عنها «رولان بارت» ماتزال خارج هذا المدار الذى تتحول فيه النصوص بلا مؤلف إلى أرامل، ويصعب بل يتعذر فصل القصة عن القاص، والقصيدة عن الشاعر، ثقافة النميمة تعيد للحقبة الشفوية اعتبارها فى زمن الانترنت، وليس فى زمن التدوين فقط، لهذا، فإن مايصدر عن مثقفين ومشتغلين فى الكتابة من اعترافات شفوية هو أضعاف الذى يكتبونه، وقد تكون أفضل وأهم السير الذاتية فى أدبنا الحديث هى تلك التى لم تكتب ولم تنشر، وانما تم تداولها شفويا حسب أدبيات النميمة وجماليات السرية !

وحين يقال مثلا ، بأن فلانا يتحدث أفضل مما يكتب، فإن المقصود بهذه المفاضلة بين النميمة والبوح هو أن ثلاثة أرباع ما يقال يصبح مسكوتا عنه ومحذوفا عند النشر، خصوصا فى مجتمع يعج بالاشباح والكوابح، ويتطوع أفرادها لممارسة دور الرقباء!



مايضعف النميمة، ويؤدلجها، ويحولها إلى بديل للحوار، هو عدة بطالات نعيشها دفعة واحدة، فالبطالة السياسية فى مجتمعات أبوية، هى أقرب الى السكان من الشعوب، الى

الرعية من المواطنين، تغيب الفكر السياسى وديناميات العمل به لصالح النميمة، والشفافية المحرمة فى كل شيء تصبح محطلة ومبشرا بها عندما يتعلق الأمر بالتلصص على الآخرين، وانتهاك حيواتهم وحيرياتهم، والبطالة المعرفية، هى أيضا النجم السحرى للنميمة، بحيث يقتصر الكلام على الروائى وليس على رواياته وعلى الشاعر بمعزل عن شعره ، وهناك مثل يحضرنى فى كل سياق مشابه لهذا السياق، هو الاعتناء المبالغ به بالسير الذاتية لمن ترجموا الى لغتنا قبل نصف قرن، فمن لم يقرأوا قصيدة واحدة لرامبو، يعرفون أسرار علاقته الشاذة بفرلين، وأسفاره إلى افريقيا وتفاصيل حياته، وقد يكون الفضل فى هذا التغليب لأخبار الشاعر أو الكاتب على كتاباته وأشعاره للنميمة التى شكل فائضها العربى ما يكفى لتحويل الحضور إلى غياب !!!

أسئلة محرمة

إذا صح ما قاله هربرت ماكيوز بأن تاريخ الحضارة هو تاريخ قمع الجسد، فإن تاريخ ثقافتنا الرسمية هو تاريخ وأد الأسئلة، بدءاً من ذلك السؤال الذى لشغنا به لأول مرة فى الطفولة المبكرة وانتهاءً بسؤال الوجود الذى لا نتجاسر على طرحه إلا مهرباً، أو عبر تحايل يعفى المتورط بهذا السؤال المحرم من جحيمين وعقابين صارمين، أحدهما دينى والآخر دنيوى، كما من الحرية، يحتاج أحدهما كى يفى بشرط الثقافة فى بعدها غير الاستهلاكى وغير الداجن، فالثلاثة الذين يتشكل منهم ثالث السائد الثقافى، المرسل والمتلقى والرقيب، رضعوا من الثدي ذاته، وافترقوا لكن فى منتصف الطريق، إن لم يكن فى نهايتها، وبعد فوات الأوان!



قبل التوغل فى الكشف عن المستور، وافتضاح المسكوت عنه علينا أن نذكر بعضنا ويعيدا عن التعاليم والوعظ، بأن الضحية سايكولوجيا من طراز عجيب، فهى أولا تزدرى ذاتها وكل ما يذكرها بها أو يشبهها، لأنها تتوهم من خلال وعيها السالب بأنها كائن من درجة متدنية، لهذا فهى مطعونة فى استحقاقاتها واحساسها بالجدارة قبل أن تكون مطعونة فى

لحمها، ومن كرسوا الكثير من الوقت والطاقة لاستطيان الضحية، واستنطاقها وهي الخرساء على الدوام، اجمعوا على أن جلادها هو من يصوغ لها الفكرة عن نفسها، وهي اذ تتبنى ما يقال لها.. عنها ، تتماهى مع هذه الصورة، بل تحت قامتها كى تلائمها، تماما كما كان يفعل قاطع الطريق الاغريقى بروكوست بضحاياها ، لكنها ، تتولى بتر ساقها أو مطهما بنفسها، لأنها تقزز جلادها من صلبها، وهذا هو ما عبر عنه النفسانيون بمصطلح الماسوشية الذى ما أن يتحول إلى فيروس تصاب به الضحية حتى تبدأ باستمراء الألم، واستعذاب العذاب، وإن لم تجد مصادر موضوعية أو خارجية للتعذيب تبتكرها ، هذه الحالة التى يصاب بها أفراد، قد تصاب بها جماعات بشرية، اذا خضعت لمؤثرات تفوق قدرتها، ومناعتها ، لكن ماهى الصلة بين هذه الماسوشية وبين السؤال المحرم؟ إنها ببساطة صلة تنشأ بادية ذى بدء من اغتراب الضحية عن ذاتها، فهى تصبح بمرور الوقت عديمة الذات، ومجرد انعكاس لعوامل خارجية، بحيث تتحول من صوت الى صدى، ومن ضوء الى ظل، وقد يتطلب رسم أولى أو (اسكتش) لها ، تقصى تلك العوامل الخارجية التى تحولها الى مفعول به، ومفعل دائم، لأن المبادرة والفعل ليسا من عالمها، بعد أن تصبح فاقدة حتى لظلها!

سؤال الجسد، هو أول الاسئلة التى يجرى وأدها فالكبار يتهربون من الصغار، ويصطنعون رقادا زائفا سرعان ما يتحول إلى مصدات، أو فزاعات أما الصغار الذين يؤرقهم الفضول، وما أن يواجه السؤال البكر صدا، أو زجرا حتى يفقد براعته، ليصبح بارعا فى الاحتيال والمكر، وإعادة صياغة السؤال محررا من الوضوح، ومن تلك الصراحة التى تدرج فى قائمة العورات التى يتوجب إخفاؤها !

وبالتدريج ، تتراكم الأسئلة المحرمة فى عالم سفلى وفى باطن الذات، ويكون المجال الحيوى الوحيد لتنامى السؤال هو «المونولوج» لا الديالوج، أى يصبح المرء المحروم من حرية شرح ذاته والتعبير عن نوازعها الفطرية أشبه بكائن شطر إلى نصفين بمنشار، إنه جيكل وهاید معا ، يقطنان جسدا واحدا، ويفترقان بدلا من أن يكتملا كنصفى دائرة، وهذا التدابر بين الانسان ونفسه بدلا من التطابق والانسجام، يحول الذاكرة إلى ساحة لحرب عصابات أو حرب أهلية، فيما يتقدم الخيال ليبتكر ما يعوض هذه المفقودات، عبر «استمناء» ذهنى يحيل الحياة كلها إلى عادة سرية، و لا أظن أن من يسميهم علماء النفس «الفيتشيين»، أو المصابين بالتعلق المرضى الشاذ بقرائن الجنس الآخر وثيابه وأدواته، مجرد فئة من المرضى معزولة عن النسيج الاجتماعى، كلنا نصبح

«فيتشين» عندما يكون الحرمان قد تحول الى قانون، وعندما يصبح الآخر المعلوم به محرما.



أقانيم الحرمان الثلاثة، تشمل أشواق الجسد المكظومة ،
وأشواق العقل لانتهاك أسرار الكون، وأشواق القلب تعبيراً
عن حنين غامض، أحياناً يكون إلى ما مضى، وأحياناً يتجه
نحو ما سيأتي، والأسئلة البكر التى تتناول هذه الأقانيم أو
تلامسها، لها من ثقافة الزجر ما يكفى لعودتها مذعورة
كقطيع غزلان إلى كهوفها، لكن ما يهجع فى اللاوعي، وباطن
الذات لا يموت، بل ينمو سرا، ويبحث عن قشرة هشة
للاندلاع منها، كالمياه الجوفية أو البراكين، وكل ما نحتاجه
نظرية النسبية المهاجرة من الفيزياء إلى التاريخ والحياة
الاجتماعية هو اينشتاين آخر ، يخرج لسانه لفقهاء زمنه
الذين أصابهم التواطؤ بالعمى، وتم تدجين وعيهم فى خانات
مصنفة الى الأبد، الفوضى أو حتى القليل منها، تكشف
كحجر الفلاسفة، المحتوى الحقيقى، لمجتمعات لفقت منظومتها
الأخلاقية وكوابحها من رواسب الماضى الذى فقد صلاحيته،
لكنه اشبه بالكواكب التى تلاشت ومايزال ضوءها مسافراً
إلينا!

هنا، يعنينا الواقع الحي، بتقديم مثال طازج، هو ما جرى في بغداد لحظة سقوطها، عندما وجد الناس أنفسهم كما لو كانوا المخلوقات الأولى، تحت سماء عارية، وفي لحظة انعدم فيها وزن كل شيء، وكأن الجميع صاروا خارج مدار الجاذبيات كلها، جاذبية الأرض، والدولة، والموروث على اختلاف تجلياته، وقبل سقوط بغداد بسنوات اصدر الكاتب العربي د. جلال أمين كتابا طريفا في عنوانه ومحتواه هو «الدولة الرخوة»، واذكر انه اتخذ من مصر ولبنان نموذجين لهذه الدولة الدائلة، أو التي جرى تفكيكها في فترة انعدم فيها التوازن، وكلا النموذجين يجرنا من الألف قبل القدم الى أسئلة صودرت، وتعرضت لوأد سياسي مبكر، تحت مختلف الذرائع، وفي مقدمتها الذريعة القومية التي تحولت الى «درينة» يراد منها تحريم كل هاجس أو سؤال فردي أو ذي طبيعة اثنية، لقد كان انفجار المسكوت عنه في كلا النموذجين بمثابة تكذيب علني لأطروحات التلفيق، والتجانس القسري، وتجاوز شروط التاريخ والجغرافيا معا !

إذن، نحن ندفع بأثر رجعي ثمن التواطؤ، والتأجيل الماكر لقضايا وإشكاليات ملحة لا تقبل التأجيل، وتبعنا لما تفرزه ذهنية الفرار من مفاهيم، فإن التأجيل غالبا ما يعنى الاعدام، والهروب المعظم من مواجهة سؤال صعب، تتطلب الاجابة عنه درجة عالية من الشفافية والاعتراف بالأمر الواقع !

إن أبسط بديهيات المنطق، تقول بأن الالاحاح على قضية ما هو دليل ساطع على الاعتراف بوجود ما توحى به أو تدل عليه من مشكلات، فالمجتمع الذى يفرط فى الحديث عن الوحدة الوطنية، يعبر عن مخاوف من التجزئة المحتمة، والمجتمع الذى يفرط فى الحديث عن يوتوبيا قادمة تحرر الناس من الفاقة والمرض والجهل هو مجتمع يعج بهذه المحاصيل، وهنا، نستذكر ما قاله برناردشو بسخريته المعهودة، عندما قال لمحاورة الغنى الذى يثرثر عن الشرف والأخلاق، أن المال أهم من هذه الأوهام، وما أن استنفر محاوره، وأوشك على الاشتباك معه حتى اضاف : كل منا يتحدث عما ينقصه، أنت تتحدث عن الأخلاق وأنا أتحدث عن المال! لكن الإعلام الاسطيلى، الذى يعتاش على روث السلطة، ويحترف الدفاع عن أخطائها، يقلب المشهد رأسا على عقب، ولا يعترف بالمنطق الذى يجزم بأن بولة أو فردا يتحدثان أو يثرثران طوال الوقت عما ينقصهما!

ولا يمكن لسؤال الحرية مثلا أن ينعق ويصبح مشروعا إلا إذا كانت جملة من الأسئلة الأخرى قد مهدت له ، وهيأت المناخ الاجتماعى والثقافى لقبوله، والتعامل معه، فالقراء قد يجدون من يقول لهم فى مجتمعات تعيش على هامش الرأسمالية المتوحشة، أنتم أحرار بكل ما تريدون فعله، كلوا

ماتشاعون، وسافروا حيث تريدون، وهو فى الحقيقة يلقيهم
مكتوفين فى اليم ويطالبهم بعدم البلل، ومجتمع يحرم سؤال
الاقتصاد، ويغيب اسباب الفقر، ويدافع عن صانعيه وساداته
هو مجتمع مؤهل بامتياز لافراز الجريمة وشهادة الزور
والتسول، لهذا انتهى وأد الاسئلة المتعلقة بالاقتصاد وانماط
انتاجه، ودينامياته المحلية الى شيوع الفساد متعدد الرؤوس،
كان المكر الاعلامى ذاته يطل برأسه هنا، ليعزل الفساد عن
المفسدين، ويحول قضية محسوسة ولها رائحة كريهة تزكم
الأنوف إلى تجريد، أو لعبة شطرنج.



ما قاله لوى التوسير عن الاسئلة الخاطئة اعادة صياغة،
ينطبق الى حد كبير على مجتمعات كهذه، فالأسئلة العضوية
التي أفرزتها الحاجة تم وأدها لصالح أسئلة بديلة مستولدة
بأنابيب الإعلام والتربويات المؤسسة على التواطؤ والممالة
والتلفيق !!!!

ازدراء الكتابة !

لنعتزف بدءا، انها من أشد المهن التباسا لدى العرب، فهي تطلق على من يدون ساعات عمل ويرصدها فى دوائر الدولة أو الشركات وهى أيضا مهنة من يملأ عليه فى المحاكم، أو ما يسمى فى بعض الدول العربية الانشاعات، وأحيانا تصبح مكرسة لمن يصوغون «الحجب» أو يفكون طلاسما، لهذا يقال إن فلانا مكتوب له، أى مرصود ومسير من قبل الجن، لكن هذا الالتباس فى مهنة الكتابة تلخص بالنسبة لى على الأقل فى حادثة محددة، عندما اكتشفت فجأة فى مطار أورلى بفرنسا أننى (clerk) وكنت قد طلبت من الجهة التى تصدر جوازات السفر ، أن تحدد لى مهنتى ككاتب (Writer) وعدم ترك الخانة المخصصة لهذه المهنة مبهمة أو مجرد فراغ يشى بالبطالة، عرفت لاحقا أن كلمة clerk التى تعنى كاتباً فى كنيسة أو فى دائرة هى البديل المعتمد والشائع لصفة كاتب بالمعنى الذى نتداوله اليوم، ومنذ تلك الحادثة، حاولت مرارا أن افهم ما الذى تعنيه صفة الكاتب لدى عدة نماذج من الناس، سألت سائق التاكسى عن هذه الصفة، فضحك وقال : هل أنت كاتب؟ أجبتة : نعم : فسألنى على الفور : فى أية محكمة ؟؟

قلما نجد فى لغة أخرى أو ثقافة أخرى مثل هذا التشكيك فى جدوى الكتابة حتى عندما يكون المقصود بها الابداع لا مجرد التدوين، شعراء كبار شككوا فى أهميتها وجدواها باعتبارها بديلا أدنى للفعل، هذا ما قاله المتنبى وهو يعتذر عن لسانه لقلبه، فهو سليل ملوك لا سليل شعراء أو كتاب، ولم يكن سعيه الدؤوب والبراجماتى للحصول على منصب رسمى الا تعبيراً عن مفاضلة بين الكتابة والوظيفة بمفهوم تلك الأيام، لصالح الوظيفة بالطبع ، وأبو تمام قالها بملء شعره وفمه، السيف أصدق أنباء من الكتب، ناسيا أن معركة عمورية التى دفعته إلى هذه المفاضلة لصالح السيف ما كانت لتعيش كل هذه القرون فى ذاكرة قومه لولا قصيدته، فما كتب المؤرخون العرب رغم أهميته، ومرجعيته العتيدة بقى فى الكثير من الأحيان حبيس طيات الكتب، ولعل التكريم الوهمى الذى أطلقه العرب على أبى العلاء المعرى باعتباره فيلسوف الشعراء، يفتضح رؤية غنائية للتاريخ والكون والشعر أيضا، فلأن المعرى فكر وتأمل ونأى عن جوانب الشعراء كالهجاء والمديح وجد من يخرجهم من سمائهم، ما ترسخ فى اللاوعى الجمعى عند العرب عن الشعر ومعناه ورسالته، كان مضادا للشعر بعدة امتيازات دفعة واحدة، فالنص الدينى جعل الشعر معادلا لفظيا للكذب والزعم، وثمة حكم ومواعظ منسوبة

لصحابة وخلفاء تقلل من أهمية الشعر باعتباره تركة جاهلية،
اذ من الأفضل للمرء أن يمتلئ قلبه بالقيح إن كان لابد له من
أن يملأه بالشعر وتلك بالطبع مسألة يطول السجال حولها،
مما يدفعنا أخيرا الى الاحتكام لنصوص ومحاورات
ومرجعيات أشبعها الاكاديميون المحايدون بحثا وتحقيقا!!



قبل أكثر من عشرين عاما ، نشرت رسائل تبادلها مثقف
عربي معروف كان يرأس تحرير مجلة ثقافية مع صديق، جاء
في واحدة منها أن هذا المثقف قرر الصمت بعد هزيمة
حزيران ١٩٦٧، اذ يشعر بالخجل من الكتابة وهو يرى الناس
يلجأون، ويتسولون والحياة برمتها تتحول الى مايشبه
السيرك، هنا، نجد تجسيدا حيا لمفهوم الكتابة باعتبارها
توصيفا للمشهد، فإن كان ايجابيا وفاعلا يهيج شهوة الكتابة،
وان كان عكس ذلك استوجب الصمت، بالطبع لم يقل ذلك
المثقف ان الكتابة مجرد انفعال، كمقابل للحدث باعتباره
الفاعل، لكن ما تشي به الرسالة يجعل القارئ يحس بأن
الكتابة هي في أحسن الأحوال فائض الفعل الذي يصدر
خارجها، بعد تلك الرسالة بسنوات، قرأت حوارا أجرته
صحيفة دمشقية مع ميشيل عفلق وسألته عن موقفه من مهنة
الكتابة، وكان قد نشر مقالة شهيرة عن شخصية الرسول

وكانت اجابة عفلق مثيرة فى هذا السياق، اذ أعلن خجله من
مزاولة الكتابة، فهى الشاهد على العجز، والدليل على النقص،
ومجرد سفساف، هذا بالطبع إذا قورنت بالفعل، والفعل
حسب ما يعنيه عفلق هو العمل السياسى خصوصا فى بعده
الايدولوجى، وهاجس الزعامة.



لن تعوزنا الأمثلة، فهى غزيرة ومبثوثة فى كتابات وقصائد
وتعليقات، وكلها تجمع على تهميش الكتابة إزاء الفعل، لكن
الأشد إثارة من هذا ، هو تسرب وتفشى هذه الرؤى فى
المزاج الشعبى، فها نحن نسمع كل يوم عبارات من طراز،
مجرد كلام، أو الكلام ببلاش، أو شاطر فى الحكى، وثمة
كبسولة تتلخص فيها هذه الأهاجى للكلام هى ، اذا كان
الكلام من فضة فالصمت من ذهب!!

وحين نرى الدولة العربية تستخف بالكتابة كمهنة وتعبث
كما يروق لها بنقاباتها ومنابرها ومايصدر عن المشتغلين فى
حقولها، فإن معرفة السبب قد تبطل ولو قليلا من العجب، لأن
الفارق لا يزال لفظيا وكميا فقط بين من يكتب ومن يدون، أى
من يملئ عليه كما كان الحاجب يفعل، فالكتابة كما كرسى
وسائل الاعلام وخصوصا ذات الطابع الشمولى منها، هى
مجرد طلاء للفعل أو القرار الإدارى او السياسى الذى
سرعان ما يترجم إلى أفعال ولا يفتضح مفارقة الكلمة -

الفعل فى ثقافتنا الحديثة شيء كالحروب، بدءا من نكبة فلسطين التى لم تكن حربا بالمعنى الدقيق حتى آخر هذه الحروب الأشبه بمباراة غير متكافئة انتهت بكوميديا سوداء!! ما أن تدق الطبول حتى يتراجع الكلام، ويصبح كما وصفه عفلق شارة نقص وعجز فى الذات وبديلا أدنى وربما زائفا للفعل المطلوب، لهذا نجلس جميعا أمام الشاشة المضاء بالحرائق، وكأئنا سواسية مثل أسنان المشط، الاكاديمى والجنرال المتقاعد ، والكاتب نقول الاقوال ذاتها، وننفعل الانفعال ذاته، ونلقى بكل حمولتنا من الثقافة والتاريخ وثرثرة أيام الرخاء والرخاوة الى البحر، لننظر ما تجود به الأنباء، هنا ، أيضا قد تبطل معرفة بعض السبب شيئا من العجب، فمن قرأ وكتب طوال ربع قرن وأحيانا نصف قرن، يجد نفسه أعزل من كل ما قرأ لحظة الامتحان التاريخى أو الاخلاقى الشامل والحاسم، وكأن المعرفة مجرد قلادة من الحجارة الكريمة تخلع فى لحظة العزاء .



إن مجمل العوامل التى افضت إلى ازدياد الكتابة فى حياتنا العربية بحاجة الى استقراء دؤوب ، فما اختزنته هذه الذات المقهورة فى وعيها ولا وعيها على السواء، ترشح منه فى مناسبات معينة مقولات ومواعظ تعيد مهنة الكتابة إلى الهامش الذى قذفت إليه، منذ كانت الكلمة مجرد صدى

لسيف أو طلاء ذهبيا للفعل، بالطبع ستكون أية معالجة لهذه الظاهرة مبتورة اذا لم تعثر على المفتاح الانثربولوجى المناسب لهذا القفل، فالشعوب كلما كانت اكثر ارتهاانا للنسيج البدائى أو شبه الرعوى، يكون الكلام فيها منسويا لقائله، ويستمد نفوذه ومنطقه وجدواه من ذلك المصدر ، فما يقوله الشيخ لا يقبل النقد لأنه معصوم، ومؤمن بالخبرة والمكانة، ومن قالوا لأحفادهم: خذوا الحكمة ولو من أفواه المجانين، كانوا يعترفون فى لحظة ما أن الحكمة ليست وقفا على العقلاء خصوصا فى ثقافة ترد فيها كلمة العاقل كمعادل أو مرادف للوجيه، ذى الشأن !!



أليست المقتطفات من خطب الساسة والحاكمين التى تتكرر فى وسائل الاعلام وتتحول إلى «ايقونات» قسرية تعبيراً عن عزل الكلام عن منطقته الداخلى، فهى قد تكون مقولات بالغة السذاجة، اذا ما طرححت معفاة من توقيع القائل، لكنها تصبح مناطق فى العقل يحظر الاقتراب منها إذا ما نسبت للأقوى، والأقدر على عقاب من لم يمتثل لها !!

ما من مهنة ملتبسة كهذه الذى تورطنا بها، والتى قال عنها الشاعر مالك حداد، أن الطائر يفقد ريشه اذا حلق فى سمائها ، فئاتقو الريش عديدون، وفى المقدمة منهم الطواويس الذين لا يخيقون الجوارح بما ينفشون من الريش بقدر مايسيلون لعابها على اللحم القليل الأعزل !!!

الفهرس

٣	مقدمة
٧	عندما يقتل الروائي أبطاله
١٩	دفاع شعري عن البطالة
٣٠	كيسمياء الروح
٤١	ميلر .. ميلر
٤٧	مسرحة العاطفة
٥٢	كورديليا وحصان حمزاتوف
٥٤	تجربة في قراءة التاريخ الشفوي
٦٣	الريح والنافذة
٨٣	صداقة الصنف
٩٦	كتابة المکتوب وقراءة المقروء
١١٢	أرملة المؤلف
١٢٠	نوستالجيا من ورق
١٢٨	سيرة بلا ذات
١٣٦	تشفير النصوص
١٤٤	عاش ليروى
١٥١	زمن دالى
١٥٩	حبر بطعم الكاكاو
١٦٧	رواية الفيديو كليب
١٧٥	عزف بلا أصابع

١٨٣ أرملة المؤلف
١٩١ برميثيوس.. ناقدا
١٩٨ واقعية العنقاء
٢٠٦ ثقافة المويابل
٢١٣ من احتكار الموتى إلى قتلهم
٢٢٠ خماسية داريل
٢٢٩ بيغاوات تبحث عن مؤلف
٢٣٧ المكان بطلا روائيا
٢٤٥ صيادو الغاية العزلاء
٢٥٤ نشأة الكتيب
٢٦٢ مثنويات سارتر الخمس
٢٧٠ أيديولوجيا التميمة
٢٧٨ أسئلة محرمة
٢٨٥ ازدياء الكتابة

المثالا

عدد ١٠٠

مجلة ثقافية وفكرية تصدر في القاهرة



تقرأ في هذا العدد:

فريدة النقاش وحكاية راشيل
حامد الشناوي ينقلنا لقبعة العالم
ماهر البطوطي وأدباء نيويورك
سعيد شبيب وتحرير القاتل والقول
أحمد علي بلوي وصامويل بيكيت
ماهر شفيق فريد والثقافة العالية
طارق هاشم وحنوتة محمد منير
ناصر عراق وحسار صيف المري
مع إلهاعات جميل عطية كيراهيم - حلم سالم
قطعة ناعوت - مهير منولي - شيباء السباغ
محمود الشاذلي - عبد عبد العظيم

رئيس التحرير
مجدى الدقاق

رئيس مجلس الإدارة
عبد القادر شبيب

كتاب الملل القادم :

سليمان الحكيم

شهادات في الفكر والسياسة

يصدر: ٥ يونيو ٢٠٠٦ م

رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

مجدى الدقاق

عبدالقادر شبيب

روايات الهلال تقدم:

صلاح عيسى رواثيا

مجموعة شهادات ووثائق
لخدمة تاريخ زماننا

تصدر: ١٥ مايو ٢٠٠٦م

رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

مجدي الدقاق

عبدالقادر شبيب

أحدث إصدارات كتب الهلال عامي ٢٠٠٥، ٢٠٠٦

اسم الكتاب	المؤلف	الشهر	السنة
أرثر ميللر أبو المسرح الأمريكي	د. عبدالعزیز حمودة	مايو	٢٠٠٥
مسيرتي ومصر نحو القرن الحادى والعشرين	د. مصطفى سويف	يونيه	٢٠٠٥
صدمة الإنترنت وأزمة المثقلين	د. أحمد صالح	يوليه	٢٠٠٥
أحمد حسنين أسرار السياسة والحب	محمود صلاح	أغسطس	٢٠٠٥
مصر والإصلاح السياسى	د. يوتان لبيب رزق	سبتمبر	٢٠٠٥
الإنسان والكون والحياة	رجائى عطية	أكتوبر	٢٠٠٥
حكاية الفن والنجوم	ألفريد فرج	نوفمبر	٢٠٠٥
بين موسكو وواشنطن	د. السيد أمين شلبى	ديسمبر	٢٠٠٥
مدائح جلطة المخ	حلمى سالم	يناير	٢٠٠٦
أدب الانشقاق	د. رمسيس عوض	فبراير	٢٠٠٦
اعترافات أدبية	لبنى عبدالمجيد	مارس	٢٠٠٦
الصين فى عيون المصريين	د. انور عبد الملك	أبريل	٢٠٠٦

المثالي

عنيد حارس

الوفاء
الحزب والزعيم



ن : 17 تاريخ استلام : 30/5/2007



خيرى منصور

هذا الكتاب

الكتب تمنحنا خبرات صافية لم
نسهم في معاناتها في الواقع ،
وتجعل عيوننا أكثر اتساعا وهي
تتشرب عوالم لم يسبق أن عشناها
بأنفسنا والتركيز في القراءة كما في
كل شئ يتطلب حاجة إليه أولا، ومن
ثم أمانا اجتماعيا ونفسيا يشكو
الإنسان المعاصر من عدم توافر

حدهما الأدنى .

ويطرح الكاتب هنا قضية هامة وملحة علينا جميعا ألا وهي
كيفية التعلم والتحصيل والإدراك والقراءة حيث أن تاريخ
ثقافتنا الرسمية هو تاريخ وأد الاسئلة بدءا من ذلك السؤال
الذي لثغنا به لأول مرة في الطفولة المبكرة وانتهاء بسؤال
الوجود الذي لا نتجاسر على طرحه إلا مهربا أو عبر تحايل
يعفى المتورط بهذا السؤال المحرم من عقابين صارمين أحدهما
دينى والآخر دنيوى ! كم من الحرية يحتاج أحدنا كي يفى
بشرط الثقافة في بعدها الاستهلاكي وما هو مصير القراءة
والكتب والمعرفة في زمن الاستهلاك المحض ؟

وأصبحت المعرفة من المحرمات التى لها من ثقافة الزجر ما
يكفى لعودتها مذعورة إلى عصور الظلام .

فالإنسان يولد تحت المطرقة ، ويجد نفسه منذ الشهيقة
الأول أسير أعراف وتقاليد لها قوة الطبيعة ذاتها .



كندا

حلات مباشرة بدون توقف

القاهرة / مونتريال

الثلاثاء والخميس

كوليك المتحدة الامريكية

القاهرة / نيويورك

يومياً

زيد من معلومات فصل الآن

٩٠٠٧٠٠٠ سعر تذكرة (بذخيرة واحدة)

١٧٩٧ سعر تذكرة (٥٠ قرشاً)

مصر للطيران

EGYPTAIR



وايات مصرية للجيب

ترجمة لا اقتباس لا تقليد تأليف مصري ١٠٠ %

وايات مصرية للجيب

1

1

براني



دعوة

لشخص

واحد

اليد

المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، المجلد ١٠٠ : شارع المنطقة الصناعية
منازل البيع : ١٠٠ : شارع كامل صدقي الشجالة - شارع الإصحاقي بمنشية البكري روكسي مصر الجديدة